

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

**AUTOPORTRÉT A SEBEREFLEXE. AUTOPORTRÉT JAKO ARTEFILETICKÝ
PROSTŘEDEK V PEDAGOGICKÉ PRAXI**

**SELF-PORTRAIT AND SELF-REFLECTION. SELF-PORTRAIT AS ARTEFILETIC
MEDIUM IN EDUCATIONAL PRACTISE**

Petra Šuková

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Viktor Čech

Studijní obor:

výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

Studijní program:

Specializace v pedagogice

Typ studia:

prezenční

Rok dokončení:

2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze BP je identická s její tištěnou podobou.

Praha 14. 4. 2016

.....

Poděkování

Děkuji panu Mgr. Viktorovi Čechovi za vedení mé bakalářské práce a za jeho cenné rady. Dále děkuji panu Mgr. Jiřímu Černému za pomoc při realizaci didaktické části a všem ostatním pedagogům, kteří mě v průběhu studia vedli a obohacovali svými pohledy a názory. Dík patří také mé rodině a přátelům, kteří mi byli oporou.

Anotace

Šuková, Petra: Autoportrét a sebereflexe. Autoportrét jako artefiletický prostředek v pedagogické praxi. [Bakalářská práce] Praha, 2016. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy.

Obsahem bakalářské práce je zkoumání autoportrétů z hlediska vyjádření sebereflexe role ve společnosti. Pohled do dějin umění a geneze postavení umělců, která se promítala do portrétování sebe samých. Srovnání se současným chápáním umělcovy role v dnešním světě. Vliv rozvoje psychologie osobnosti na sebereflexi ve vlastní tvorbě. Aplikace autoportréту jako artefiletického prostředku v pedagogické praxi.

Klíčová slova: autoportrét, sebereflexe, role, umělec, společnost, artefiletika, hra

Abstract

Šuková, Petra: Self-portrait and self-reflection. Self-portrait as artefiletic medium in educational practise. [Bachelor thesis] Prague, 2016. Charles University in Prague, Faculty of education, Art education department.

A content of the bachelor thesis is a research of self-portraits from the perspective of an expression of self-reflection of a role in a society. A look at the history of art and a genesis of artist's position, which was projected into the portraying themselves. A comparison with an actual understanding of an artists role in a modern world. An effect of a personality psychology on a self-reflexion in the art creation. Application of self-portrait as artefiletic medium in pedagogical practise.

Key words: self-portrait, self-reflection, role, artist, society, artefiletics, game

Obsah

Úvod	6
I. TEORETICKÁ ČÁST	8
1. Autoportrét jako sebereflexe role ve společnosti	9
1.1. Co znamená a kdy se objevil autoportrét jako sebereflexe umělce	9
1.2. Význam autoportréту jako prostředku sebereflexe	9
2. Vývoj autoportréту od pravěku po renesanci	10
2.1. Všeobecná tendence předrenesančních autoportrétů	10
2.2. Počátky autoportréту – první dochovaná díla	11
2.3. Středověk	12
3. Od prvního samostatného autoportréту k moderním malířům	14
3.1. Hlavní mezník v dějinách autoportréту – renesance a Dürer	14
3.2. Ateliéry a akademie	16
3.3. Barokní drama – hra rolí a emocí	17
3.4. Umělec – rebel, který si jde vlastní cestou	19
4. Přejchod do XX. století a cesta k dnešnímu člověku	22
4.1. Rozvoj vědy, techniky a psychologie	22
4.2. Existenciální otřesy a rychlé změny – neustálé hledání vyjádření identity	23
4.3. Umělci na cestě od moderny k postmodernímu umění	25
5. Postavení umělce dnes	26
5.1. Umělec v postmoderní společnosti	26
II. PRAKTICKÁ ČÁST	31
6. Autoportrét jako prostředek mé sebereflexe	32
6.1. První autoportrét – konfrontace sama se sebou	32
6.2. Já jako člověk v kontextu příběhu lidstva	33
7. Varianty rolí, hledání identity	34
7.1. Hle, člověk – existenciální obrat	34
7.2. Jeho obraz ve mně	37
7.3. Která identita je ta má?	38
7.4. Člověk jako teologický koncept	41
8. Stále na cestě	43
III. DIDAKTICKÁ ČÁST	47

9. Autoportrét a sebereflexe jako artefiletický prostředek v pedagogické praxi	48
9.1. Artefiletika ve výtvarné výchově	48
9.2. Autoportrét jako součást artefiletiky	49
9.3. Praxe s žáky prvního stupně ZUŠ.....	50
9.4. Pohled do zrcadla – pokus o zachycení své tváře.....	50
9.5. Ukázka prvních autoportrétů – středověké iluminace a atributy	52
10. Výrazová hra s autoportrétem	53
10.1. Autoportrét s atributem zvířete	53
10.2. Jak bych se cítil v roli zlé, negativní postavy.....	55
10.3. Diskuse - jak vypadá umělec a jaká je jeho role	57
10.4. V roli umělce dnes	58
11. Reflexe pedagogické praxe	60
11.1. Návaznost na RVP.....	60
11.2. Hodnocení a přínos činnosti	61
Závěr	62
Obrazová příloha	63
Literární zdroje	78
Seznam obrazových příloh	80
Obrazové zdroje	81
Internetové zdroje.....	82
Prohlášení.....	83
Evidenční list.....	84

Úvod

Již několik let se ve své tvorbě věnuji autoportrétu, který se mi stal prostředkem sebereflexe a autoterapie. Často mi sloužil i jako nástroj k experimentům s výtvarnou technikou a jako způsob zdokonalování se v malbě podle živého modelu. Zjistila jsem, že sama sobě jsem nejtrpělivějším modelem, který mohu neomezeně zkoumat nejen navenek, ale i uvnitř, neboť tvorba mi poskytuje mnoho prostoru pro rozjímání a ztišení. Když jsem zvažovala různé způsoby zobrazení, hledala jsem inspiraci v tvorbě umělců napříč dějinami umění a vedlo mě to k detailnějšímu prostudování souvislostí mezi formální a obsahovou stránkou děl a kulturně-historickými kontexty. Je zajímavé sledovat tváře umělců z různých dob a přemýšlet, co je vedlo k zobrazení sebe samých daným způsobem. Hlavní však je uvědomovat si svou pozici pozorovatele, který vnímá řadu tváří v dílech jako sled herců na jevišti dějin, kteří mění své role a nutí diváka být stále v pozoru a účasten díla. Tato účast mě nakonec dovedla k hledání své vlastní role.

V teoretické části tedy mapuji vývoj postavení umělců, které se promítá do jejich autoportrétů. Pozastavuji se u klíčových postav dějin umění, které výrazněji rozvinuly autoportrétní tvorbu a přispěly k novým pohledům na umělce a jeho roli ve společnosti. Od umělce-řemeslníka antiky a středověku se dostávám k vznešenému, váženému umělci v době novověku, k rebelovi a bohémovi romantismu, nekonvenčním a pokrokovým modernistům až k nejasnému postavení umělce dneška, před kterým je samotný divák na pochybách, kde má umělec a publikum stát. Umělci byli a jsou ukazateli své doby, neboť jejich dílo je výsledkem procesů nejen v nich samotných, ale též ve společnosti a kultuře, která je obklopuje. Proto jsem byla při zkoumání jejich autoportrétů neustále vystavena řadě otázek a úvah. Pohled na autoportréty lidí minulosti mě uváděl do proměn světa a jeho vývoje a vlivu na dnešní stav naší společnosti. Zároveň mě vracel k pohledu na svou vlastní osobu, podnikala jsem neustálý pohyb z vnějšího do vnitřního světa, který jsem poté mohla dále rozpracovat ve své vlastní tvorbě. Během posledních let jsem tak došla k nalezení své identity v katolické církvi, ke které mě dovedlo poznání židovsko-křesťanských kořenů, které měly a mají vliv na podobu a identitu evropské společnosti, ve které se pohybujeme, a zásadně se toho dotýkám ve svých autoportrétech.

Vím však, že to nemá znamenat ustrnutí sebereflexe a vývoje v tvorbě, studiu i životě. Zvláště při práci s mladými lidmi a dětmi, kteří jsou v intenzivním vývoji, během kterého se formuje jejich osobnost. Při své praxi jsem jim chtěla nabídnout stejné prostředky, které měly velký podíl i na mém vlastním sebepoznání a osobnostním vývoji a nabídla jsem

jim v rámci didaktické části své bakalářské práce cestu ze světa člověka do jejich vnitřního světa za pomoci autoportrétu. S žáky první třídy základní umělecké školy v Nymburku jsme diskutovali o umělcích minulosti v porovnání s umělcem dneška a sledovali jsme jejich postavení a vyjadřovací prostředky na autoportrétech. Žáci si sami poté vyzkoušeli realizaci svých autoportrétů v návaznosti na dějiny umění. Podnikli dobrodružnou cestu od zobrazení své vnější podoby podle zrcadla přes roli středověkého umělce-řemeslníka doprovázeného atributem v podobě zvířete, roli děsivé postavy jako v barokním dramatu, ve kterých našli i své vlastní temné stránky až k roli umělce, který má promlouvat k dnešnímu divákovi. Z tvorby si žáci odnesli nejen zážitek, nové úhly pohledu na sebe a umění, ale především schopnost reflektovat vizuální tvorbu a formovat své názory, představy a myšlenky, neboť to je důležitým přínosem artefietiky.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. Autoportrét jako sebereflexe role ve společnosti

1.1. Co znamená a kdy se objevil autoportrét jako sebereflexe umělce

Ne vždy měl autoportrét explicitní funkci sebereflexe umělcovy role ve společnosti. Nebylo vždy totiž nutné a žádoucí, aby umělec musel prosazovat sám sebe, svou osobu, hledat své místo, roli, identitu a prozkoumávat svou jedinečnost a díky sebereflexi se stále rozvíjet – umělecky i osobnostně. Sebereflexe ve smyslu hlubšího poznání (a ne jen ve smyslu sebezpytování a poznávání vlastní hříšnosti, jak tomu bylo ve středověké Evropě) a zpětného hodnocení své tvorby nehrála vždy tak významnou roli, jako s nástupem renesance a s rozvojem humanistické filozofie. Ta postavila do středu zájmu člověka jako jednotlivce a snažila se ho všestranně rozvíjet. Proto vznikl i pojem „renesanční člověk“ jako synonymum pro člověka, který rozvíjí a spojuje různé druhy vědy a umění a stále se zdokonaluje a učí. A právě v renesanci vznikají akademie a umění je povýšeno na úroveň vědy, kdy umělec už není vnímán jen jako mechanicky pracující řemeslník, ale jako skutečně vzdělaná a vážená osoba, která se vzdělává i teoreticky, přemýšlí o své tvorbě a je si vědoma své ceny a jedinečnosti. Důvody jsou ale i praktické a podmíněné sociálními změnami. V renesanci se mění staré řády, umělci už nemusí být anonymními členy cechu, řádu, být sluhy svých pánů, kteří odvádějí řemeslnou práci. Umělci musí čelit konkurenci, chtějí se prosadit i v zahraničí, cestují, vstřebávají zkušenosti, nabízejí se jim nesčetné možnosti. Od této doby vznikají celé řady autoportrétů jednotlivých umělců, které mapují jejich životní pouť a ohlíží se za uplynulými léty. Zdokonaluje se a mění psychologická propracovanost tváře, umělec experimentuje s technikou, kompozicí a stále znovu zpracovává otázku, kým je, jak se vidí, jakou má roli, až k existenciálnímu tazání, jaký má vůbec jeho existence, jeho bytí, smysl.

1.2. Význam autoportréту jako prostředku sebereflexe

Právě autoportréty nám nastavují zrcadlo skrz určité jednotlivé osoby z daných kultur a dob a mohou nás pobídnout, abychom se zamysleli nad tím, kdo je zobrazeným člověkem, ale i co si představíme pod pojmem člověk. Také nám mohou pomoci orientovat se v tom, jak se lidé vnímali a vnímají a jak vnímáme sami sebe. Nabízí se nám otázka, proč se na nás umělec tak dívá, co tím pohledem říká, jak bych asi vypadal já na místě

portrétovaného, co by ovlivnilo mě samotného, co vlastně já od sebe očekávám a co se ode mne očekává, jak bych se já sám vyjádřil atd. A tak se může autoportrét nakonec stát dobrým pomocníkem a prostředkem pedagogů, který má žáky dovést k určitému cíli. A rozvoj sebereflexe osobnosti by určitě jedním z cílů práce pedagogiky být měl. Proto se autoportrét zařadil jako rovnocenný žánr vedle zátiší, krajiny a figury a stal se i jednou ze základních disciplín na akademiích, kdy např. anglické a francouzské královské akademie tradičně požadovaly, aby členové vložili vlastní autoportréty do kolekcí svých děl¹. Myslím, že právě autoportrét může prakticky i teoreticky mnoho užitečného a cenného přinést žákům i dnes, možná právě dnes, kdy nás masáž masové, stádní, konzumní kultury stále více odtrhuje od našeho vlastního já. Ta nás odvádí od tazání se po naší podstatě a snaží se nás unášet na vlně pasivního přijímání spotřební mentality a laciné zábavy místo rozvoje své osobnosti a individuace, která je, jak minil Jung, hlavním cílem lidské bytosti.² Proč se nepokusit pochopit, kým jsme, odkud jsme, kam jdeme, jak se vyvíjíme a vnímáme za pomoci zkoumání autoportrétů napříč dějinami? Pojdme se tedy blíže podívat na roli člověka-umělce, jak se utvářela v běhu času a na to, co z toho můžeme vyčíst. Neboť i my jsme součástí velkého příběhu lidstva na jevišti světa, kde každý máme svou roli.

2. Vývoj autoportrétu od pravěku po renesanci

2.1. Všeobecná tendence předrenesančních autoportrétů

Autoportréty se od jejich prvních dokladů do 16. století, kdy nastal enormní rozvoj tohoto specifického žánru, příliš neuchovalo a pokud ano, je jich velmi málo a nemůžeme mluvit o autoportrétu jako takovém, tedy ne ve smyslu samostatného díla a druhu portrétové tvorby. Povětšinou se uchovaly jen jako součásti rukopisů, jako marginálie na okrajích, v poznámkách, často tvořily úlohu signatury. Tato absence v raných dobách dějin může být připisována účtě, která měla chránit umělce před sebe-velebením, a navíc umělec, který měl hlavní úlohu řemeslníka až do 16. století, byl závislý na svém patronu nebo dílně a musel být vnímavý k jejich potřebám³. Potřeba sebevyjádření a sebereflexe tak přichází až poté,

¹ WEST, Scheerer. *Portraiture*. Oxford: Oxford History of Art, 2004. ISBN 9780192842589., str. 164-165.

² Srov. STEVENS, Anthony. *Jung*. 1. Praha: Argo, 1996. ISBN 80-7203-021-3., str. 84-87.

³ WEST, Scheerer. *Portraiture*. Oxford: Oxford History of Art, 2004. ISBN 9780192842589., str. 163.

co se změní tato podřízená role umělců, která jim určuje podřízenost nejen profesní, ale i podřízení se stylu, schématu a dobovým tradicím a konvencím.

2.2. Počátky autoportrétu – první dochovaná díla

Výjimky samozřejmě potvrzují pravidla. Již u prvních uchovaných děl z období starověkého Egypta můžeme objevit zajímavý autoportrét sochaře Bakcha z poloviny 14. století před naším letopočtem. Tento vrchní královský sochař totiž tvořil za vlády faraona Achnatona, kdy se krátce prosadil naturalistický styl dávající možnost umělci projevit se osobitěji, což souviselo s novým pojetím náboženství, které Achnaton založil. Ustanovil totiž pouze jednoho boha Atona, k němuž měl být také jediným prostředníkem mezi božským a lidským světem. Proto bylo důležité zobrazit panovníka takového, jaký je, aby bylo jasné, o koho se jedná. Tradiční schematické zobrazení již nestačilo. Takto přirozeně ve své skutečné podobě vypadá i Bakch se svou manželkou vytesán do stély z křemene. Dokonce v díle zdůraznil i své významné postavení a hojnost, ve které si žije, tím jak zobrazil své přetékané břicho přes dvorní oděv⁴. Samozřejmě však nezapomněl zdůraznit svou roli služebníka faraonova, kterého zmiňuje v hieroglyfech na stéle. A toto služebné postavení je dané vlastně od začátku i jeho jménem – neboť Bakch znamená služebník. Přesto se však až do renesance podobně působivý a osobitě pojatý portrét neobjevuje. Po smrti Achnatona se umění vrací ke schematickému hieroglyfickému stylu⁵.

Zato v antickém Řecku a Římě se nic zvláštního z pohledu vývoje autoportrétu neděje. Jednak se téměř nic nedochovalo, ale ani antičtí umělci nevěnují tomuto tématu příliš pozornosti. Sice se objevují zmínky v literatuře, ovšem potvrzená jsou jen dvě díla, která se nedochovala – jedná se o řeckého sochaře jménem Theodorus a římskou malířku Marciu, jejichž autoportréty zmiňuje Plinius ve své přírodovědné encyklopedii *Historia naturalis*. Je to logické, že společnost a doba, které vyžadují přesné řemeslné zpracování, technickou dokonalost a podřízenost kánonu a schématu nedává prostor individualitě umělce a ani potřebu zaměřit se na vyjádření své osobnosti, stavů duše a vtisknout je do svého díla. To se začíná měnit až s příchodem středověku, kde také začínají souvislejší dějiny autoportrétu,

⁴ HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500239100., str. 13.

⁵ Tamtéž., str. 14.

kteří už těsněji navazují na mentalitu dnešního umělce a tvoří mu cestu k výraznějšímu prosazení a usazení do role umělce-tvůrčí osobnosti namísto umělce-řemeslníka.

2.3. Středověk

Přestože se podřízená role malířů a sochařů, kteří zdobí církevní stavby, iluminované rukopisy nebo panovnické dvory převratně ještě nemění, přináší tato doba nové pojetí ve vnímání člověka, které výrazně přispěje k individualizaci a k cestě umělecké nezávislosti. V celé Evropě začne převládat křesťanství, které klade důraz na jedinečnost každé lidské bytosti, která byla stvořena k obrazu božímu a měla by se snažit být mu podobná celým svým životem. Tím dává středověk příležitost pro hlubší zkoumání každé jednotlivé duše a tedy ani malíři a sochaři neujdou vlastnímu pozorování vnitřních stavů. Stále se jedná o drobné krůčky na cestě k nezávislému autoportrétu, protože své postřehy vkládají do děl, jejichž funkcí je doložit jejich autorství, podepsat se pod zakázku jako pokorní sluhové, kteří nevybočují z řady zástupů božího lidu. Často autory ani neznáme jménem a zůstávají v anonymitě. Navíc člověk je ve středověkém umění zobrazován jen symbolicky, ne naturalisticky, postavám je propůjčena identita především díky atributům, gestům, velikosti a pozice. Vše se podřizuje tradici a schématu.

Mnohdy jde ale o velmi roztomilá a dynamická díla, přestože je jim vykázano místo na okrajích knih či nenápadné místo v textu. Za pozornost stojí vtipný autoportrét bratra Hildeberta, který se zachytil při psaní rukopisu, kdy ho vyrušila myš, která se pokusila ukrást mu jídlo. Muž se otáčí a pravou rukou se snaží zasáhnout hlodavce pemzou, což byla část vyřelé horniny určená k vyhlazování pergamenu.⁶ Situace je autorem promyšleně zakomponovaná

mezi myš a podstavec ve tvaru lva, na kterém Hildebert píše, jako by tím zdůraznil svou sílu



Obrázek 1: Hildebert a Everwin, vyobrazení v jimi ilustrovaném rukopisu *De civitate Dei* před rokem 1150

⁶ Novinky.cz: Peter Kováč: *Románská renesance položila základy moderní Evropy*. [online]. [cit. 2016-19-03]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/357423-romanska-renesance-polozila-zaklady-moderni-evrope.html>

a zručnost, která je potřeba k napsání obsáhlých rukopisů a jeho křehkost a malost zase představuje myš, která ho rozčílila a odvedla od důležité práce.⁷

Podobně jako se ve starověkém sochařství našla výjimka ztělesněná Bakchem, tak se ve 14. století objevuje výborný stavitel a sochař Petr Parlér, jehož autoportrét najdeme v pražské katedrále sv. Víta mezi bystami umístěnými v triforiu, které jsou skutečně autentickými portréty působivými záměrným realismem a dynamičností.⁸ Stále se nejedná ale o samostatný autoportrét, nýbrž jen o součást řady podobizen. Ovšem už od počátku 12. století lze zaznamenat nový vztah k umělcům – společenskou prestiž si získávali především sochaři a architekti. Zdaleka tedy neplatí, že umělcova osobnost je ve středověku opomíjena. To, že Petr Parlér vyhotovil v pražském chrámu i svůj autoportrét vedle Karla IV. a jeho manželky, nebyl odkaz k autorovi díla zas tak ojedinělý.⁹

To potvrzuje i další středověký architekt Adam Kraft. Stejně jako Hildebert použil lva k vyjádření své síly, Kraft ji vyjadřuje celým svým tělem, které zakomponuje do stavby jako pískovcový podstavec, který podpírá svatostánek v kostele sv. Vavřince v Norimberku. V rukou drží nástroje, se kterými pracoval, a klečí tak uprostřed svého díla jako jeho hrdý autor. Kupodivu je Kraftova socha i sochy jeho kolegů větší než kterákoli postava církve a svatých zobrazená na věži¹⁰. Odtud už je jen krůček k tomu, aby postava umělce vyšla samostatně do prostoru a do popředí a dostalo se jí ještě větší důležitosti, na které nabývají i měšťanská umělecká centra. A nemusíme daleko, hlavním průkopníkem nového pojetí autoportrétu je právě další Norimberčan.

⁷ Srov. HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500239100., str. 29.

⁸ CHÂTELET; GROSLIER. *Histoire de l'art*. 1. Ottovo nakladatelství, 2004. ISBN 80-7181-936-0., str. 314.

⁹ VANĚK, Jiří. *Dějiny umění ve výtvarné kultuře západní tradice. 1. díl – Od pravěku do 18. století*. 1. Praha: Arsco, 2015. ISBN 978-80-7420-044-1., str. 106.

¹⁰ HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500239100., str. 80.

3. Od prvního samostatného autoportrétu k moderním malířům

3.1. Hlavní mezník v dějinách autoportrétu – renesance a Dürer

Není to náhoda, že právě Norimberk se stal místem, kde se poprvé objeví autoportrét jako samostatné dílo a vystoupí z okraje do centra uměleckého dění. Do roku 1509 měli totiž cizí obchodníci možnost usadit se ve městě a zřídit si svůj obchod. Takto otevřené prostředí se zdálo být vhodným impulsem pro inovace a soutěživost umělců a jejich patronů. Žádný norimberský umělec však nebyl tak inovativní a kosmopolitní jako Albrecht Dürer, který je nejproslavenějším, plodným a vynalézavým tvůrcem autoportrétu během renesance.¹¹ Ještě nikdy se neobjevil mezi uměleckými díly autoportrét v životní velikosti



Obrázek 2: Albrecht Dürer - Autoportrét v kožichu z roku 1500

jako samostatné a navíc tak odvážné dílo, jakým je právě Dürerův autoportrét z roku 1500. (Dürerova koncepce se však začala projevovat už před cestou do Itálie. Jeho Autoportrét s květem máčky z roku 1494 už není obrazem řemeslníka, ale hrdého a sebevědomého umělce.¹²)

Mnozí historikové mají tendenci připisovat to i rozšíření plochých, velkoformátových zrcadel, která do té doby byla vyráběna a používána pouze v Benátkách, ale to je jen částečný, sekundární příspěvek k takovému obratu. Navíc vyvolávající otázku, proč se tedy samostatný autoportrét nezrodil v Benátkách už dříve. Hlavní příčinu musíme hledat jinde. Může za to již zmíněné volné prostředí obchodu a svobodného umění v Norimberku, jakož i celková atmosféra a rozpoložení německé společnosti, kde se připravuje půda pro reformaci, kázání se zaměřují na emoce a posouzení každé jednotlivé duše, kterou nespasí církve, ale především víra v Boha. Církve ztrácí důvěryhodnost četnými aférami, schizmatem a celkovým morálním úpadkem. Dürer spolu s ostatními členy tehdejší společnosti v předreformačním Německu objevil nový svět svého já – osamocného prostoru napjatého a znepokojivého vědomí, které není svázáno s viditelným objektem,

¹¹ HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500239100., str. 81.

¹² CHÂTELET; GROSLIER. *Histoire de l'art*. 1. Ottovo nakladatelství, 2004. ISBN 80-7181-936-0., str. 345.

ale s řadou vlastností,¹³ které se nacházejí v nás, hlouběji pod povrchem. Viditelný zástupce Boha - tedy církev - zklamala, člověk musí hledat neviditelné stopy Boha v sobě samém, zkoumat své nitro, neboť hlavně tam je vtělený Bůh. Snad právě toto chtěl Dürer roku 1500 vyjádřit, když v sobě hledal podobu Krista a svými obrazy vytyčil podobu zobrazení jednotlivce jako toho, kdo je ústředním, elementárním prvkem,¹⁴ a tím vznikl první autoportrét jako sebereflexe role a osobnosti autora, který byl následován a rozvíjen po následující staletí až dodnes.

Umělci se již nemuseli nenápadně schovávat do davu přihlížejících v biblických událostech, nemuseli se zmenšovat a pokořovat pod nohama panovníků, církevních představitelů, šlechticů a kreslit se jako svatý Dunstan ležící tváří k zemi vedle obří postavy Krista.¹⁵ Konečně vykročili sami za sebe s novou odvahou zkoumat lidské tělo i duši v duchu renesanční touze po poznávání a znovuoobjevování toho, co středověká soustředěnost na velikost Boha a malost člověka opominula. V neposlední řadě umělci poznávají a rozšiřují si možnosti i technické, neboť např. sám Dürer byl jedním z průkopníků olejové malby spolu s van Eyckem, kteří rozšířili tuto techniku na sever od Alp. Renesanční osobnost zkoumá a oceňuje výtvarnými prostředky sama sebe. A v daném případě se dočkala i nebývalého ocenění věcného, neboť císař Maxmilián I. Dürerovi jako jedinému z mnoha umělců, kteří pro panovníka pracovali, přiznal pravidelnou roční penzi.¹⁶

Autoportrét dostává nejen nový obsah, ale i formu, kterou si každý autor začne rozvíjet a upravovat po svém, čímž je ještě podtržena individualizace a originalita umělce. K tomu všemu se přidá zájem o zkoumání lidského těla, jak to vidíme např. na úžasných studiích Leonarda da Vinci, objev perspektivy a připojíme-li, že člověk je od nynějška umístěn do prostoru pojatého v jeho měřítku, který mu už nedomínuje jako ve středověku, a že člověk je hlavním motivem díla, definujeme základní umění té doby.¹⁷ Máme tu tedy nejlepší předpoklady pro prezentaci lidské bytosti za podpory technické dokonalosti zobrazení, jako tomu bylo v antice. Renesance je vskutku znovuzrozením antického ideálu, ale také nositelkou něčeho nového, co antika dosud neznala. Totiž pozvednutí umění na intelektuální úroveň.

¹³ BELL, Julian. *500 Self-Portraits*. 1. Phaidon Press Ltd, 2004. ISBN 0714843849., str. 7.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500239100., str. 22.

¹⁶ VANĚK, Jiří. *Dějiny umění ve výtvarné kultuře západní tradice. 1. díl – Od pravěku do 18. století*. 1. Praha: Arsci, 2015. ISBN 978-80-7420-044-1., str. 149.

¹⁷ CHÂTELET; GROSLIER. *Histoire de l'art*. 1. Ottovo nakladatelství, 2004. ISBN 80-7181-936-0., str. 332.

3.2. Ateliéry a akademie

Tím, že se umělci konečně osvobodili z postavení řemeslníků podléhajících zakázce a potřebám církve či panovníka, vzrostl nárok na jejich kvalitu a konkurenceschopnost. Aby umělci dodali svým dílům potřebné kvality, bylo potřeba i teoretického uvažování a promýšlení díla. Pro potřebu umělců se takto rozvíjet, a tím si vydobýt své vlastní místo mezi ostatními umělci, začaly vznikat akademie, které definitivně potvrdily čestné postavení umělců, a zvýšily tím jejich prestiž a hodnotu. Autoportréty se pak staly prostředkem upevnění a posílení čestného statutu, který se rovnal postavení nové střední třídy měšťanstva a také prostředkem k prezentaci svého umění při přijímání na akademie, kde se případně stávaly součástí sbírky podobizen všech jejích slavných členů. Možnost uměleckého vzdělání měli umělci nadále též v dílnách různých mistrů, což bylo rozšířené hlavně mimo Itálii, kde byly akademie založeny až později (v Itálii byla první akademie otevřena již roku 1563, v ostatních zemích většinou od 17. - 18. století). Po studiích se umělci prosazovali právě i díky autoportrétům, na kterých prezentovali své schopnosti a posílali je k různým dvorům a potenciálním patronům.¹⁸ Pokud nebyli přijati, pracovali ve svých ateliérech, kam za nimi docházeli učni a zákazníci. Od 17. století se stalo velkou módou navštívit malířský ateliér a nechat se zvěčnit na portrétu. Čím menší počet zákazníků, tím mnohdy větší počet autoportrétů vznikalo, neboť potřeba zdokonalování a experimentování s technikou na malbě podle živého modelu byla cestou, jak se rozvíjet, zlepšovat a mít naději na vylepšení situace. A když už nic jiného, byl autoportrét svědkem trpkého údělu, výsměchem, zamyšlením. Nebo to na nás jejich autoři jen hrají?

¹⁸ WEST, Schearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford History of Art, 2004. ISBN 9780192842589., str. 164.

3.3. Barokní drama – hra rolí a emocí

Vedle sebevědomých, reprezentačních autoportrétů se objevují i ironické a výsměšné, které často slouží jako nástroj k vyjádření své frustrace, zklamání, neúspěchu, ať už to byl záměr nebo podvědomé promítnutí sebeironie či dokonce sebekritiky do svého portrétu. Caravaggio je jeden z raně barokních malířů, kteří zvolili svou roli na autoportrétu záměrně – jeho dílo David s hlavou Goliáše bylo pravděpodobně namalováno jako pokání za jeho hříchy (byl zapojen do několika roztržek a roku 1606 zabil v Římě muže) a posláno římskému kardináloví pro získání odpuštění.¹⁹ Naproti tomu Rembrandtovy autoportréty jsou stále předmětem spekulací. Na jeho prvních autoportrétech spatřujeme sebevědomého mladíka, který se zvětšil dokonce ve vojenské výzbroji. Z jeho výrazů čteme hrdost a vědomí vlastní hodnoty. Avšak autoportrét nemá jen funkci sebereflexe, ale autor je pravděpodobně sám sobě modelem kvůli finanční



Obrázek 3: Caravaggio - David s hlavou Goliáše z let 1609 - 1610

situaci. Na začátku kariéry si ještě nemohl dovolit stále platit modely, to samé platí mnohonásobně na konci jeho kariéry, kdy byl téměř na mizině. V prvních i posledních podobiznách tedy vidíme analogii psychologie vpravené do své tváře s životním údělem, zatímco řada autoportrétů z vrcholu kariéry se zdají pro Rembrandta rutinními záležitostmi.²⁰ Nejspíše v tomto mezidobí zkoumal hlavně nové techniky malby. Ani o ostatních autoportrétech se nedá s jistotou tvrdit, že jsou sebereflexí jeho role a osobnosti, jelikož se autor objevuje v převlecích, které dodávají dílům charakter studie postav k historickým výjevům. Je možné, že právě sám na sobě studoval výrazy, světla, stíny a materiály obleků více než svůj vnitřní stav a postavení. Teprve u posledních děl, kde se vyobrazuje jako starý muž s melancholickým, mrzutým, někdy až senilním výrazem, vidíme upřímný pohled na sebe sama, bez převleku. Každopádně skrze jeho díla s vlastními podobiznami můžeme sledovat jeho kariéru i osobní život. Nezapomínejme ale, že baroko

¹⁹ HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500239100., str. 128.

²⁰ Tamtéž., str. 151.

nemohlo vynechat možnosti imaginativní fikce a zároveň teprve v baroku vnitřní pocity člověka pronikly na povrch v takové míře.²¹

Nikdo jiný do té doby nerozvinul žánr autoportrétu do takové šířky jako právě Rembrandt. Podobně jako Caravaggio si také dovolil být o dost jiný, oba vybočovali z řady tehdejší módy, byli inovativní, byli svým způsobem rebely kritizovanými společnostmi. Caravaggio za své výtržnosti, trestné činy a nespoutanou povahu, kterou ještě drze reflektuje na autoportrétech. Rembrandt pohoršil svým vztahem se služkou, se kterou žil po ovdovění. Takovéto soužití tehdejší církev neuznávala. Své malířské soupeřníky provokoval pohrdáním tehdejší nabubřelým a přepychovým životem, kterému se ironicky vysmívá v roli marnotratného syna na raném autoportrétu. Uhlazenost a pohodlnost provokoval i svou hrubou, nově pojatou malbou, jakož i asketičtější způsobem života. Dramatický život Caravaggia je jako jeho dramatický temnosvit a drsné náměty, Rembrandtovy malby jsou prodchnuty jeho filozofickým, hloubavým smýšlením a těžkým životním údělem. Ani jeden z nich se nevzdal své jedinečnosti, nepodlehli tehdejší vlivům a kritice. A takových bylo více, kteří se i přes uniformitu akademií nebo vyšlapanou cestu svého mistra nebáli jít dál svou vlastní cestou.

Je přirozené, že takoví individualisté se nad sebou více zamýšlejí, jdou do hloubky, neustále se sebereflektují a hájí si svou svobodu a samostatnost. Krásně se to promítá i v tehdejší filozofii, která se konečně vymaňuje z područí teologie. Snad nejlépe to vyjadřuje Montaigne ve svých eseích, které dokumentují vzestup individuality a cestu od středověké anonymity. Montaigne stvořil vlastně svůj literární autoportrét čistě jen z vlastní potřeby sebevyjádření, a je tedy spisovatelskou analogií Dürera. Usiluje o jediný cíl, nalézt sám sebe, jak čteme v eseji O cvicích:

Již řadu let mám výhradně sebe samého za cíl svých myšlenek, kontroluji a studuji jen sebe; a jestliže prostuduji i něco jiného, je to jen proto, abych to ihned vztáhl k sobě, či lépe řečeno, obrátil v kus samého sebe. A naprosto se mi nezdá, že bych chyboval, když – jak je zvykem činit i v jiných vědách, neporovnatelně užitečnějších – sdělím veřejně, čeho jsem se dobádal ve vědě své, ačkoliv pokrokem, jejž jsem v ní učinil, naprosto nejsem spokojen.²²

²¹ CHÂTELET; GROSlier. *Histoire de l'art*. 1. Ottovo nakladatelství, 2004. ISBN 80-7181-936-0., str. 407.

²² MONTAIGNE, Michael de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995. ISBN 80-8061-274-9., str. 102.

3.4. Umělec – rebel, který si jde vlastní cestou

Baroko již naznačilo cestu, kterou se začne vydávat mnohem více umělců. Tou je cesta osamělé tvůrčí činnosti, která se distancuje od oficiálních konvencí a akademismu, který bránil naplno rozvinout jedinečný potenciál a směr, kterým se mělo umění vydat od konce 18. století. Barokní drama dává možnost vtisknout dílům svůj vlastní výraz. Umělci jsou osobití, vyvíjejí svůj vlastní styl, ale díla jsou stále ještě produktem na objednávky nebo studiemi k nim. Umělci jsou i odměňováni šlechtickými tituly za významné počiny, v době 17. a 18. století především za portrétní umění u panovnických dvorů a nejednou mají u dvora i další, významné funkce, jenže málokdy se stává, že by si umělci dovolili tvořit umění čistě jen pro sebe. Pakliže už se nějaké takové dílo objeví, většinou se jedná o portréty rodiny nebo autoportrét, ovšem odpovídající dobovým tendencím. To je někdy novátorsky narušeno, jako například u Rembrandta, ale nepůsobí to žádnou revoluci v pojetí umělce a jeho role, udržuje si stále čestný statut i přes tíživé podmínky. Ovšem přichází doba 18. století, na jehož konci se setkáváme s mnohými napětími a konflikty, kdy se změní pohled na člověka a společenský řád stejně radikálně, jako tomu bylo při přechodu od statutu řemeslníka a sluhy do role umělce a vážené, slavné osobnosti v renesanci.

V době, kdy vrcholí napětí mezi společenskými stavy, mezi vědou a vírou, despotickým absolutismem a osvícenstvím, vrcholí krize i mezi uhlazeným, chladným, racionálním klasicismem převládajícím na akademiích a mezi rozletem citů a emocí nadcházející epochy romantiků. Avšak je tu jedno pojítko mezi oběma směry, které spojuje rozum a cit – je jím vznešenost. Tento pojem získal na důležitosti hlavně výkladem, který mu dal Kant (*Kritika soudnosti*, 1790.)²³ Podle Kanta existuje vznešenost matematická (z pocitu ohromení pojmem nekonečně velkého) a dynamická (z přírodních jevů, katastrof...), takže lze najít prvek přitažlivosti i v tom, co je ošklivé.²⁴ Důsledky takového pojetí vidíme nejen na hororových filmech dnešní doby, ale hrůza, zděšení a ošklivost lidské krutosti se naplno projevila právě v téže době, koncem 18. století v díle Francisca Goyi, který nám ukazuje svět jeho očima, které nás sledují z jeho zadumané tváře.

²³ UBALDO, Nicola. *Obrazové dějiny filozofie*. 1. Praha: Universum, 2011. ISBN 978-80-242-3206-5., str. 380.

²⁴ Tamtéž.

Jestliže Rembrandt rozšířil nebývalé autoportrétní tvorbu, byl Goya tím, který jí dal nevšední hloubku. Goya totiž od začátku zobrazuje sám sebe, svou osobnost, nic nezastírá, na nic si nehraje a jeho upřímnost a autenticita je až mrazivá. Je prvním umělcem, který je posedlý – téměř *ad absurdum* – zobrazováním důvěrného vztahu se svou tvorbou,²⁵ ve které je stále přítomen a dokumentován. Je prvním umělcem, který začal tvořit díla jen sám pro sebe v nebývalé míře, protože to tak cítil a jeho cit se nezastavil ani v okamžicích, kdy ho mohl rozum zarazit před nebezpečím, kam ho jeho tvorba přivedla, když byl předveden před inkvizicí, aby se zodpovídal ze své Nahé Majy, ale odsouzen nebyl.²⁶



Obrázek 4: Francisco Goya - Autoportrét v dílně z let 1790 - 1795

Goya si byl vědom svého talentu, z jeho tváře číší většinou sebevědomí, které nemohlo být zlomeno ani opakovaným nepřijetím na akademii. Přesto se vypracoval na dvorního malíře a ředitele královské akademie. Styky s nejvyššími představiteli vlády však nebyly zdrojem jeho sebevědomí. Na autoportrétu, který je součástí ohromného skupinového portrétu královské rodiny, je vidět, jak sám umělec stojí v pozadí, ale už ne jako ponížený služebník, nýbrž jako sebevědomá osobnost, ve které můžeme zaznamenat i jemné prvky pohrdání nabubřelostí dvora. Goya byl pokrokově smýšlející liberál, ale své znepokojení z teroru, ve který se zvrhla francouzská revoluce a který následně používá i církev v jeho zemi, vložil do svých děl a vlastního portrétu poté, co během pobytu v Cádizu onemocněl a ohluchl. Obličej si orámoval temným věncem vlasů.²⁷ Přímý, znepokojivý pohled a dramatický kontrast černých kudrn s bílou pletí předznamenaly zvrat v jeho tvorbě, která nenávratně ovlivnila vývoj umění v 19. století. Sice se u jeho ohluchnutí možná jednalo o čistě tělesnou chorobu, ale je také možné, že tu hrály roli psychologické faktory. Snad své vize, obrazy temnoty a nevědomí potlačoval příliš dlouho. Nechtěl jim dovolit vystoupit na povrch, protože se neslučovaly s pokrokem a rozumem a neměly místo v elegantním světě jeho patronů.²⁸ Tato nová temná díla mu

²⁵ HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500239100., str. 192.

²⁶ HAGENOVÍ, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. 1. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-571-4., str. 59.

²⁷ Tamtéž., str. 31.

²⁸ Tamtéž.

naskýtala svobodný prostor pro invenci a fantazii. Projevil v nich své strachy, obavy, zděšení – z války, vraždění, počínání inkvizice. Vše vidíme jeho očima, není to nezaujatý popis, ale zviditelnění toho, co umělec nosí uvnitř, vidíme kritiku, hrůzu autorovy duše odráží hrůza v očích obětí francouzské popravčí čety na obraze 3. května 1808. V Goyově díle prožíváme drama jeho života i drama jeho doby. Ať už se jedná o cyklus Hrůzy války či dvojportrét Goya a jeho lékař Arrieta, jeho díla zpochybnila tradiční umělecké pojetí krásy, a tudíž stanovila nové normy. Tím vším Goya rozšířil náš pohled na člověka jako žádný jiný umělec tehdejší doby.²⁹

I přes veškerou drsnost a strašlivost nacházíme stále vznešenost, která tedy vzniká nikoli z vlastností samotného objektu, který pozorujeme, ale z duševního rozpoložení subjektu³⁰. Končí doba, kdy je umění zaměřeno na objednavatele, diváky, na vnější podobu díla. To je čím dál tím více součástí umělců a umělci součástí díla. Jsou proto stále častěji nepochopeni, považováni za blázny, rebely. Goya stojí u stojanu na svém autoportrétu osamocen s melancholickým a znepokojeným výrazem. Jakoby pochyboval, zda to všechno kolem něj je vůbec skutečné, zda skutečnost není spíše to, co nachází v nočních můrách a přeludech. Jeho tělo na autoportrétu je však skutečné, jediné skutečně prožívané. Vypadá to, že tento objekt, jediný, který je možno pochopit „o sobě“ v jeho nejvlastnější podstatě, je naše tělo, to, jež prožíváme (či které „za nás žije“).³¹ Tuto myšlenku vyjádřil právě Schopenhauer ve svém díle *Svět jako vůle* a je to poprvé v historii filozofie, kdy se fyzická osoba myslícího subjektu stává předmětem reflexe. Člověk začal uvažovat o sobě jako o jednotlivém individuu, které si je vědomo závratné velikosti svobody. Když se na scéně objevil ještě Kierkegaard, učinil frontální útok proti vládnoucí hegelovské filosofii, která manévrovala velkolepými, světově dějinnými perspektivami, v nichž ale jednotlivý člověk zmizel jako zrnko prachu.³² Kierkegaard svou existenciální filosofii postavil především na svých vlastních zkušenostech, svém životě. Tím bylo předznamenáno dílo moderních umělců, které je plné autobiografických prvků, individuálních projevů, nasazení celé bytosti do díla, ale i nepochopení, odcizení až odtržení, které dá název závěrečné fázi dějin umění – secesi. Ta jako poslední tvořila celistvý sloh, který musel ustoupit nezadržitelné síle pokroku a zrychlení života. Svět se následně stal tak proměnlivý a relativní, že veškeré hodnoty a jistoty bylo a i bude nutno hledat stále a stále dokola novými i starými prostředky.

²⁹ HAGENOVÍ, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. 1. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-571-4., str. 89.

³⁰ UBALDO, Nicola. *Obrazové dějiny filozofie*. 1. Praha: Universum, 2011. ISBN 978-80-242-3206-5., str. 380.

³¹ Tamtéž., str. 402.

³² ROHDE, Peter P. *Kierkegaard*. 1. Olomouc: Votobia, 1995. ISBN 80-85885-29-8., str. 100.

Courbetovi se umění stává prostředkem osvobození od oficiálních akademiků a nicneříkajícího umění o skutečném lidském životě, nad kterým si jen zoufá a své zoufalství vkládá do autoportrétu Zoufalý muž. Maluje se znovu a znovu, prožívá se na svých plátnech, prožívá obyčejný život s obyčejnými lidmi a jako rebel se staví nejen do čela pařížské komuny, ale staví si svůj Pavilon Realismu, když je odmítnutý na světové výstavě a zakládá tím nejen nový styl, ale vůbec poprvé se jedná o samostatnou výstavu jednoho umělce. Z jeho autoportrétů na nás hledí sebevědomý, hrdý, provokativní a bohémsky žijící muž, který si jde vlastní cestou, svým výrazem jakoby vybízel i nás, abychom učinili tento riskantní krok, skok do svobody, stejně jako to vyžaduje Kierkegaard.

Svůj jedinečný pohled na svět vkládají do výtvarného projevu později impresionisté, kteří se též odtrhnou od oficiálních uměleckých kruhů a otevírají si svůj Salon odmítnutých. Nekonenční malba i způsob tvorby přímo na místě, venku, v přírodě, aby výsledné zachycení dojmu bylo co nejpřesnější, způsobilo skandál. Vidíme, že umělci se stávají těmi, kteří dokážou bořit staré zvyklosti a řády, přinášet nové pohledy na svět kolem a dokonce se nebáli vyjít se svými díly ven, aby byli skutečnosti co nejbliž. Není se co divit, že tehdejší společnost začala mít umělce za šílence, pokud nebyli schovaní ve svých ateliérech a netvořili alegorie a oslavné portréty monarchů, jak jim velel akademismus. Secese tedy vznikla jako celé hnutí, sloh, který už svým názvem vyjadřoval touhu po odtržení se od celého zkostnatělého způsobu a stylu života – a umění a umělci byli významnými ukazateli této složité doby konce 19. století.

4. Přejít do XX. století a cesta k dnešnímu člověku

4.1. Rozvoj vědy, techniky a psychologie

Courbet ve svém dopise Alfrédu Bruyasovi z roku 1854, slavnostně podotkl: „Pod smějící se maskou, jak mě znáte, skrývám zármutek a rozhořčení a smutek, který se drží mého srdce jako upír. V této společnosti, ve které žijeme, je snadné dotknout se dna.“³³ Je to paradox celé moderní společnosti, kde sice dochází k nebývalé individualizaci umělců, národů, proudů myšlení, ale zároveň to znamená odcizení se sobě navzájem. Stal se přesný opak toho, co předpokládal Feuerbach, že se stane, když člověk odmítne představu Boha jako tvůrce světa a všechna náboženství, která jsou plodem odcizení člověka od sebe sama.

³³ HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500239100., str. 235.

Nietzsche dokonce prohlásí onu slavnou větu, že Bůh je mrtev. Co však nahradí jeho místo? Tvář Krista v Dürerově autoportrétu, pohled hlubokého zamyšlení a kontemplanace v očích Rembrandta se pomalu posouvají k znepokojení Goyi až k zoufalému Courbetovi. Co dál? Kde člověk stojí teď? Mezi lidmi, nebo stroji, které jsou mechanickými postavami, které si nejsou jisty svým účelem, identitou, posláním? Co nám na to asi chtěl James Ensor říci, když se umístil mezi zlověstně a nelidsky vypadající masky obklopující jeho tvář? Nebo i on sám je maskou?

Masky už nejsou jako v baroku prostředkem zkoumání své role umělce a k psychologické studii výrazu, použití masek se stalo symbolem odcizení a potlačení stavu moderní společnosti s její povrchností, materialismem a tlakem k přizpůsobení se.³⁴ Umělci se stali těmi, kteří vyjádřili všechna tato znepokojení své doby. Tak jako psychoanalýza, objev nevědomí a celá Freudova teorie donutila podívat se hlouběji do lidského nitra, učinilo to i umění. A nebálo se s tím vyjít napovrch. Ne proto, aby působilo pouze na city diváků, jak to činilo baroko. Tentokrát to mělo pohnout celou bytostí na existenciální rovině. Přispělo k tomu umění plné symbolů, výrazů a dojmů, od kterého diváci odchází udiveni, otřeseni a někdy dokonce uraženi.

4.2. Existenciální otřesy a rychlé změny – neustálé hledání vyjádření identity

Umělci hledají nový přístav lidské identity. Van Gogh hledá oči svého protějšku, ono zrcadlo duše, které reflektuje jeho vlastní status quo. Pohled má větší význam než kdy předtím.³⁵ Nepředstírá zmatek, úzkost a hrůzu ze ztroskotání. Od Munchova autoportrétu s ženským tělem přes Kirchnerův autoportrét s amputovanou rukou k Fridě Kahlo, která utíká jako lovná zvěř v těle jelena. A právě ženských autorek se v této době začíná objevovat mnohem více. Můžeme pozorovat postupnou emancipaci žen v umění, kdy se žena objevuje čím dál častěji jako originální autorka, výrazně přispívající k vývoji umění. U nás toho dosahuje v surrealismu např. Toyen. Co je však důležité – ženy už se nesoustředí na zobrazení se v roli malířky, jak to vidíme kupříkladu u Sofonisby Anguissoly, aby tím dokazovaly, že jsou hodny umělecké identity a musely se vyrovnávat se světem mužů. Nestojí tu čelem ponížení a ublížení od mužů, kterému se mstí v roli Judity barokní umělkyně Artemisie Gentileschi (která byla mimochodem jako první žena přijata

³⁴ HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500239100., str. 235.

³⁵ METZGER, R. – WALTHER, I. F. *Van Gogh*. Taschen, Slovart, 2003. ISBN 9783836557153., str. 195.

do malířské Akademie³⁶). Tomu není za potřeby v moderní době, která počíná už před francouzskou revolucí. Již malířka Élisabeth Vigée-Lebrun se ztvárnila v roli matky a ženy, která si je vědoma své síly a rovnoprávnosti a nastínila příchod západního feminismu a expanzi všeobecných lidských práv.³⁷ Od konce 19. století mají ženy stejné právo na studium na akademii jako muži. Malířka Paula Becker stojí na svém autoportrétu z roku 1906 těhotná, se sebevědomým pohledem, kterým demonstruje soběstačnost a tvořivou plodnost.³⁸ Sebevědomí soběstačné ženy je však nalomeno krizí identity a manželství.³⁹ Její autoportrét je totiž namalován krátce poté, co odjela sama do Paříže a manželovi poslala dopis, ve kterém mu sděluje, že nechce jeho dítě.⁴⁰ Otevřely se nové možnosti i bolesti doby, kterou člověk pociťuje v nejvnitřnější hlubině své duše.

Po smrti Boha byla předána pomyslná štafeta do rukou jednotlivce, který má vše ve svých rukou díky rozumu, který je schopen přetvářet svět. Jaký svět jsme ale v první polovině XX. století stvořili? Je opravdu plod úžasného „Nadčlověka“ svět válek, hromadných zbraní, atomových bomb a konzumní společnosti tím pravým světem nejrozumnějších stvoření? Není snad přece jen nad námi rozum větší, který nás přesahuje? Tyto otázky teď leží na každém jednotlivém člověku spolu se zodpovědností, kterou nese nová svoboda věku rozumu. Není divu, že se ozývalo a ozývá čím dál více hlasů po nutnosti jít i dál za lidský rozum.

Koncem 19. století Freud zformuloval své myšlenky a výzkumy o lidské psychologii. Lidská duše je podle něj založena na neustálém rozporu mezi idem (instinktivní pudy), superegem (svědomí) a egem (sebevědomí). Na začátku 20. století umělci vědomě rozvedli koncept autoportrétu jako dialogu se svým egem.⁴¹ Co v něm člověk objeví, závisí na každém zvlášť. Vyžaduje osobní angažovanost. A to platí o umělcích i o divácích. Je třeba vstoupit do díla, které je osobité, už neplatí žádná jednotná pravidla zobrazování, žádná jednotná filozofie, sloh. Před uměním dvacátého století se musí každý z nás stát také tvůrcem a naplnit dílo svým obsahem, na které nestačí jen rozumový úsudek a povrchní hodnocení. Je třeba dohonit náskok, kterého v západních oblastech dosáhl náš rozum, naše

³⁶ Artmuseum: *Artemisia Gentileschi*. [online]. [cit. 2016-21-03]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=426

³⁷ Prometheus Unbound: *Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (16 April 1755 – 30 March 1842): Three Self Portraits*. [online]. [cit. 2016-22-03]. Dostupné z: <https://santitafarella.wordpress.com/2010/03/11/elisabeth-louise-vigee-le-brun-16-april-1755-30-march-1842-three-self-portraits/>

³⁸ HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500239100., str. 224.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ WEST, Scheerer. *Portraiture*. Oxford: Oxford History of Art, 2004. ISBN 9780192842589., str. 182.

jednostranně diferencované vědomí, a který je vyjádřen vysoce rozvinutou civilizací a vše zmáhající technikou, která jako by ztratila veškerý vztah k duši, může být vyrovnán jen tím, že povoláme na pomoc tvůrčí síly našeho věčného duševního základu, vrátíme jim opět jejich práva a vyzvedneme je na úroveň našeho rozumu.⁴²

4.3. Umělci na cestě od moderny k postmodernímu umění

Celé umění moderny formuluje barbarství, díváme-li se na ně optikou existujících poměrů. Skandály kolem Courbety, zlomyslnosti proti impresionistům, pohrdání symbolisty: umění provádělo do jisté míry herezi proti bohulibým starým pořádkům. Celá moderna je z tohoto pohledu nepřetržitým sledem raných forem. Neustále vyhlašuje manifesty, které hlásají pád současných stylů. Všechny ty –ismy, které plodí, oslavují styl, který se má brzy stát obecným majetkem. Ale nestane se. Občas jsou překročeny hranice k politice, ale jednotlivci společenské hnutí nevyprovokují.⁴³ Je však důležité, že umělci vyjádří svůj pohled i za cenu, že budou odsuzováni nebo i odsouzeni.

Představa umělce jako outsidersa, jehož mentální nestabilita je znakem jeho kreativity, inspirovala umělce, aby užili autoportrétu jako prostředku zkoumání napětí mezi složkami ega. Toto sebezkoumání ovlivnilo umělecké tendence, které upřednostňují vnitřní skutečnost před formálním experimentováním.⁴⁴ Jedná se o proud expresionismu a surrealismu. Umělci jako Schiele nebo Kahlo využívají vědomě autoportrét jako svou psychoanalýzu, vkládají do nich své šílenství i bolest. Umělci se obecně soustředí spíše na vyjádření hlubších skutečností a každý umělec angažuje svou osobitost, hledá svůj výraz, je třeba vyjádřit i to, co nás přesahuje, vytáhnout z reality to podstatné. A tak se dochází až k abstrakci. Lidé často nerozumí uměleckým dílům, nedokáží uchopit racionálně jejich význam, ale nenachází ani emocionální uspokojení, které do příchodu moderny pociťovali při pohledu na technicky úchvatná díla, která byla vždy čitelná, přístupná rozumu a emočnímu prožitku. Jenže také svět byl tehdy mnohem menší, jasně vymezený, uspořádanější a mnohem pomalejší, chudší na vizuální podněty. Umění reaguje na svět kolem sebe, proč se tedy lidé diví, co vidí na dílech moderních umělců, když i oni jsou jedni z nás? Možná je to právě tím sílícím individualismem, který odděluje moderního člověka od ostatních i od okolního světa. Aby se však ani umění neoddělilo od běžného života, bylo

⁴² JACOBI, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. 1. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0353-7., str. 155.

⁴³ METZGER, R. – WALTHER, I. F. *Van Gogh*. Taschen, Slovart, 2003. ISBN 9783836557153., str. 251.

⁴⁴ WEST, Scheerer. *Portraiture*. Oxford: Oxford History of Art, 2004. ISBN 9780192842589., str. 182.

třeba nacházet nové cesty. Jak pro umění, tak pro člověka. Proto přichází na scénu akční umění, které definitivně ukončilo éru modernistických směrů a otevřelo pro umění nové možnosti.⁴⁵ Umělci usilovali o překonání odcizení a oddělenosti ve společnosti, kde roste neochota ke vztahům a vztahování se. Neochota vzdát se emočních a rozumových soudů a vidět věci jinak. Třeba umělecká díla vidět jako předmět v kontextu kultury, života a osobnosti umělce. A dát si práci nějak ho v sobě zpracovat a přijmout a podívat se očima druhého. Ale můžeme pohlédnout do tváře druhého v jeho vlastním díle a dostat se umělci a umění blíž. A třeba začneme rozpoznávat tvář umělce v celém jeho díle, které nám bylo cizí a naučíme se tak vnímat odlišnosti mezi námi, vztahovat se k nim. A tím se zasadit do sítě vztahů k lidem a ke světu a uvědomit si sebe nejen jako individuum, ale i jako součást širšího celku, aniž bychom se vzdali hledání své individuální identity. A o to jde – o hledání, neustálý pohyb, nalézání i ztracení... Všichni jsme na cestě. Moderna hledala nové cesty, ale zdá se, že postmoderna hledá zkrátka cesty vůbec. Počátkem 20. století se hledaly cesty k lepším zítřkům, k nové svobodě a budoucnosti. Koncem století se hledá cesta především k sobě navzájem. Nejde o to, zodpovědět všechny otázky, ale klást si je. Jak hledají svou identitu umělci dnes a jaké otázky jsou v dnešním umění autoportrétu kladeny?

5. Postavení umělce dnes

5.1. Umělec v postmoderní společnosti

Moderna se soustředila na „lepší budoucnost“, dosažení ušlechtilých ideálů ve jménu pokroku moderní civilizace. Postmoderna mění svou pozici. Místo jednoznačného vztahu k „obecným pravdám“ zdůrazňuje mnohoznačnost postojů k obyčejným, všedním událostem každodenní reality.⁴⁶ Umělce a jeho roli neovlivňuje jednotná dobová atmosféra,



Obrázek 5: Marcel Duchamp - Ty mě z roku 1918

⁴⁵ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 1. Olomouc: J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4., str. 7.

⁴⁶ BLÁHA, SLAVÍK. *Průvodce výtvarným uměním V*. Praha: Práce, 1997. ISBN 80-208-0432-3., str. 120.

jasně daný statut umělce, vyjasněný pohled na to, kým umělec a umění je. Na vše existuje pluralita názorů a zdá se, že člověk je v dnešní době omezen paradoxně neomezenými možnostmi, ve kterých se ztrácí. A ani sami umělci nemají ujasněnou svou pozici a identitu, tudíž více než kdy předtím se objevují autoportréty jako prostředky sebereflexe své role a identity, kde se projevuje tato mnohoznačnost, roztržitost, vytrženost z kontextu, odcizení.

Umělec se odcizuje a zároveň je odcizený i sám sobě. Takový pohled nabídl už v roce 1918 Marcel Duchamp. Jako subjekt velkého autoportrétu sestaveného v Ty mě sám sebe vyhláší jako disjunktivní, rozlomený subjekt, ve směru osy rozdělený na dva protipóly pronominálního prostoru; podobně jako sám sebe rozštěpí do dvou protikladných pólů pohlaví na řadě fotografií-autoportrétů, na nichž se zachytí v ženských šatech.⁴⁷ Man Ray ho fotografovuje jednou v ženském přestrojení a jindy s vyholeným obrazcem komety na temeni anebo s mýdlovou pěnou modelovanou na tváři a ve vlasech; vystoupil také nahý a s falešným plnovousem v jednom představení Picabiova a Satieho baletu *Nehraje se*.⁴⁸ Duchamp tvoří umělecké dílo sám ze sebe a připravuje půdu pro rozkvět akčního umění. Ale jestliže místo předmětného díla tu zůstává už jen umělec sám, připomíná to zase náboženské akce; být umělcem není zaměstnání, dovednost, techné, ars, ale je to zasvěcení života, posvěcení celé bytosti, jako je tomu u kněze.⁴⁹ Ovšem Duchamp by byl proti ztotožnění své role s rolí kněze. Ačkoli umělecký a náboženský zážitek mají mnoho společného, umělec není žádným hlasatelem konečných pravd. Umělec není nic než svědkem transcendence.⁵⁰ Duchampův nový pohled na odcizený subjekt znejistil pohled na umělce a umění právě tak radikálně jako temný Goya vzdalující se konvencím a konformitě své doby.

Změny identit zachycené na fotografiích jsou rozpracovávány dodnes. Na fotografiích Vojtěcha Vlka vidíme nápadně podobné čtyři muže vedle sebe – tvář františkánského a buddhistického mnicha, muslima a Žida, které však patří stále autorovi. Jako by chtěl poukázat, že není důležitá naše příslušnost k určitým vyznáním, ale k lidskému rodu. Že je důležité, co nás spojuje a ne to, co nás odcizuje. Jinou polohu nabízí Václav Stratil. Ve svých fotografických autoportrétech rozehrál sofistikovanou hru vztahů kurátor-

⁴⁷ HAL FOSTER, ROSALIND KRAUSSOVÁ, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN H. D. BUCHLOH. *Umění po roce 1900*. 2007. ISBN 9788072099528., str. 165.

⁴⁸ Revolver Revue: *Jindřich Chaloupecký: Umění a transcendence (přednáška)*. [online]. [cit. 2016-20-03]. Dostupné z: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>, str. 5.

⁴⁹ Tamtéž., str. 5.

⁵⁰ Tamtéž., str. 7.

umělec, galerista-umělec, rodina-umělec a umělecká skupina-umělec, jež v běžném uměleckém provozu není dostatečně reflektovaná, ale někdy přímo, někdy nepřímo ovlivňuje umělce a jeho okolí.⁵¹ Dále zkoumá neustálou transformaci své identity americká fotografka Cindy Sherman, která na svých autoportrétech zkoumá roli genderu, společenské třídy nebo stárnoucího člověka v současné době posedlé mládím a společenským postavením⁵². Její fyziognomie a okolí jsou proměnlivé jako naše doba, kde se lidé často ženou za kariérou, penězi, slávou, ale mnohdy neví proč. Zapomínají si klást otázky po smyslu té honby. Tu je možné dokreslit např. výrokiem současného teologa a filozofa Tomáše Halíka: „Jednou jsem uviděl na zdi pražského metra nápis: Ježíš je odpověď! Někdo k tomu připsal: A jaká byla otázka?“⁵³

Není tedy i dnešní umění vnímáno jako odpovědi vytržené z kontextů otázek? Možná je problém v tom, že diváci berou umění jako něco hotového, hotové artefakty a umělce jako jejich tvůrce a završitele. Ale nevidí, že umění přece poskytuje mnohem víc. Mimo jiné poskytuje právě ty otázky, které v nás mohou vyvolat údiv a otevřít nám oči, abychom spatřili nečekané momenty a podoby světa kolem nás i v nás, jako to činí filosofie. Formy umění jako happeningy a performance, kdy se umělec sám stává uměním, jsou jednou z mnoha podob touhy vysvobozovat okolí z letargie a mechanického jednání.⁵⁴ Nejasnost postavení umělců je možná daná nejasným postavením diváka, zvláště v českém prostředí, kde se akční umění vyvíjelo před rokem 1989 v ilegalitě a v izolaci od široké veřejnosti, jíž nemohla být, až na výjimky, akční tvorba svobodně představena.⁵⁵ U nás se stejně jako ve světě objevovali a objevují umělci, kteří představují své tělo jako umělecký objekt, tělo, které je základním místem lidského bytí a neoddělitelnou součástí naší identity a existence a prostředkem komunikace. Jejich těla vyjadřují komunikaci s námi a světem a nabízejí nám o nich zprávy, které se můžeme snažit vyčíst, což však předpokládá vizuální a kulturní gramotnost a tedy připravenost na přijetí díla. Často se totiž stávalo, že i když byla citlivá doba, např. k politickým významům, divák ještě nikoli. A tak v performanci Biograf Petra Štembery se ukázala tato nejistá cesta diváka k současnému umění. Diváci míjeli celou terezínské ghetta, ve které umělec uskutečnil své performance, které spočívalo v navození

⁵¹ STRATIL, Václav. *I'm History*. Praha: tranzit.cz, 2005. ISBN 80-903452-3., str. 198.

⁵² MoMa: *Exhibition: Cindy Sherman*. [online]. [cit. 2016-20-3]. Dostupné z <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1154?locale=en>

⁵³ Youtube: *Is God the answer or rather the question? Tomáš Halík, Templeton Prize 2014*. [online]. [cit. 2016-20-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=C8DYJ6NTfe4>

⁵⁴ STRATIL, Václav. *I'm History*. Praha: tranzit.cz, 2005. ISBN 80-903452-3., str. 201.

⁵⁵ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 1. Olomouc: J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4., str. 20.

situace, kterou prožívali vězni za nacistické okupace. Zatčení zde byly nuceni dlouhé hodiny sedět proti bílé zdi a při sebemenším pohybu je dozorcí okamžitě uhodili. Štembera se posadil na lavici do jedné z cel a hleděl na zeď. Na stůl vedle sebe položil dýtky a nápis: „Pohnu-li se, bijte.“⁵⁶ Není zde autor, v přeneseném slova smyslu, výmluvným autoportrétem člověka doby, ve které se lidé starali raději většinou jen o sebe, ze strachu z totalitního režimu, kde převládal strach vykročit na cestu hledání pravdy? Snad i tato netečnost vedla ještě k drsnějším projevům v akčním umění u Tomáše Rullera, který ve své performance⁵⁷ prošel vyčerpávající, strastiplnou cestou, která však končí s nadějí a podává divákům chléb a víno jako symbolické gesto, které připomíná vítězství života nad smrtí, které nám přinesl Kristus. Performance měla ve své době nepopíratelné „terapeutické účinky“ nejen pro autora, ale i pro diváky spoutané dobovou skepsí.⁵⁸ Na světové scéně se přitom objevila již o několik let dříve podobná „křížová cesta“ existence moderního člověka v díle Chrise Burdena, který vyjel z garáže ukřižovaný na kapotě auta.⁵⁹ Aktuální stav společnosti dneška potom vyjadřuje Jiří Černický, který se stává odrazem člověka ztrácejícího se ve vizuálním smogu a tlaku komerce a ztrácí svou identitu, která je ukryta v přiléhavém oblečku zaplněného značkami, reklamami a nápisy. Dokážeme tento kostým strhnout a objevit svou identitu? Pokusíme se vyjít na cesty uzdravení, které umění dnes otevírá? Vždyť neustále je potřeba cosi ozdravovat. Preventivní prohlídky u lékaře jsou pro tělo podobné jako preventivní sebereflexe před nemocí duše a ustrnutím vývoje, který vede člověka dál.

Role umělce dnes může být vyjádřena tedy takto: jejich úlohou je nabízení cest, které vedou k hlubšímu propojení s našimi vnitřními „já“, když se začneme uvnitř ptát, co mi umělci skrze svá umělecká díla nabízejí. A nejjednodušší cesta je právě přes autoportréty, které přímo vybízí k dialogu a mohou nás nastavit na dialogické myšlení, které je třeba, když se ocitneme před uměleckým dílem současnosti. A postupným formováním otázek si můžeme formovat i svou vlastní osobnost a identitu v tak nejednotné a beztvaré postmoderní realitě, která běží a vyvíjí se rychlým tempem. Protože jednou ze služeb, které může umění

⁵⁶ Tamtéž., str. 116.

⁵⁷ Performance s názvem 8.8.88, kterou v tento den předvedl na sídlišti Opatov v Praze. V neutěšeném prostředí, jenž vyzařovalo atmosféru doby, mezi hromadou štěrkopísku a bahnitým jezírkem, předvedl vyčerpávající představení. Padl do sádry, kterou si přinesl, šplhal na vrchol hromady a zase se sunul dolů. V bahnité louži si na zádech zapálil bundu a v plamenech padl do měkké vody. Proměněn bahnem, opět vstal a s železnou konstrukcí se znovu plahočil na vrchol hromady. Úplně na závěr, při Janáčkově hudbě nabídl publiku chléb a víno. Viz Morganová, str. 135 – 136.

⁵⁸ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 1. Olomouc: J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4., str. 136.

⁵⁹ BLÁHA, SLAVÍK. *Průvodce výtvarným uměním V*. Praha: Práce, 1997. ISBN 80-208-0432-3., str. 56.

poskytnout, je zastavit se, zaujmout stanovisko, v konkrétním rejstříku, který kupí estetické, kognitivní, kritické. Navíc, beztvarost ve společnosti může být situací, které je záhodno čelit.⁶⁰ Nenechme si utéct tuto šanci a přistupme k umění a umělcům tváří v tvář. Třeba tam nalezneme i tu svou.

⁶⁰ HAL FOSTER, ROSALIND KRAUSSOVÁ, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN H. D. BUCHLOH. *Umění po roce 1900*. 2007. ISBN 9788072099528., str. 715.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

6. Autoportrét jako prostředek mé sebereflexe

6.1. První autoportrét – konfrontace sama se sebou

„Ale to, co je vidět v zrcadle, je jen odraz toho, co jsem, nikoliv mé pravdivé bytí.“⁶¹

Při první vědomé konfrontaci se svým odrazem v zrcadle během malby svého prvního autoportrétu ve 13 letech jsem prožila něco obdobného, co zažívá dítě v zrcadlové fázi svého vývoje, kterou popsal francouzský psychoanalytik Jacques Lacan. Stadium zrcadla zakládají dětské hry před zrcadlem, které determinují představy subjektu o sobě samém – formativní je zde především okamžik, kdy dítě "rozpozná" samo sebe v zrcadle, ale zároveň se chtěně vidí a chápe mylně jakožto motoricky schopnější a úplnější. Jakmile subjekt přijme tuto dokonalejší představu sama sebe (příznačný lacanovský "aspekt vlastnění reprezentace") a uvěří projektivnímu vidění cizího obrazu jako pravdivému odrazu sama sebe, započiná jeho cesta z imaginárního prostoru zrcadlení a splývání do stadia symbolického oddělování, vymezení a zapojení do řetězce signifikantů, který vytváří společenskou realitu.⁶²

Tak jako dítě se identifikuje s celistvým vnějším tvarem, kterým je jeho obraz v zrcadle, uvědomila jsem si svou identifikaci s vnější realitou, ke které náležím a jsem její součástí a začalo u mě docházet k jakémusi oddělení, odstoupení od sebe samotné. Nikdy předtím jsem o sobě neuvažovala tak komplexně, jako při chvílích strávených před svým odrazem a tváří na autoportrétu. Pohled na sebe jako na model odrážející se v zrcadle ve mně vyvolal najednou silný údiv a otázky. Bylo třeba pojmenovat a vymezit objekt, který jsem se snažila zachytit. Na koho se dívám, když se dívám na sebe? Kým doopravdy jsem? Jak uchopit obsah, kterým jsem si já sama?

Jako nejjednodušší se mi jevila odpověď, že jsem přeci člověk. A tedy součást jednoho velkého lidského celku. Tato myšlenka vlastní integrity mě uklidnila od znepokojivého pocitu ztracenosti. Našla jsem zázemí pro svou tápající identitu v objektivním náhledu na své lidství, které je součástí lidstva celého. Hledala jsem svůj obraz v obrazu člověka v dějinách a vzorem se mi stávaly nejrůznější historické osobnosti

⁶¹ MERTON, Thomas. *Žádný člověk není ostrov*. 2. Praha: Krystal OP, 1995. ISBN 80-85929-04-X., str. 71.

⁶² Cinepur: Petra Hanáková: *Imaginární, symbolické, reálné*. [online]. [cit. 2016-20-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=934>.

a konečně jsem měla východisko, ze kterého jsem mohla vykročit na cestu sebepoznání skrze sebereflexi ve vlastní tvorbě.

Základním problémem, který se stal předmětem mého zkoumání, byl pojem sebe jako člověka. Kdo je vůbec člověk a jak chápat jeho smysl?

6.2. Já jako člověk v kontextu příběhu lidstva

„Je tu zoufalství, které se obléká za vědu či filosofii a baví se chytrými odpověďmi na chytré otázky – žádná z nich nemá nic společného s problémy života.“⁶³

Možná však ještě před položením otázky, kdo je člověk, by se měla otázka formulovat tak, jak si ji kladl i Karel Marx: Existuje vůbec >> člověk <<? Člověk přece konkrétně existuje jen ve svých konkrétních tělesných a společenských vztazích. Můžeme tedy také říci, že člověk existuje pouze uvnitř dějin lidstva. Proto se i otázka po smyslu vynořuje pouze v dějinném zprostředkování. Nejde v ní jen o smysl jednotlivého člověka, ale o smysl člověka v dějinách.⁶⁴ Dá se však na tak složitou existenciální otázku po smyslu nalézt odpověď? Dá-li se nějaká otázka položit, lze na ni také odpovědět.⁶⁵

Na otázku, zda člověk existuje, se mi jeví jasná odpověď. Svou existenci potvrzuji tím, že jsem schopná o ní vůbec uvažovat. I když o ní pochybuji. Ne nadarmo Descartes z pochybování vyvodil ono slavné „myslím, tedy jsem“, které předcházelo větě „pochybuji, tedy jsem“. Pokud jde o otázku, proč člověk existuje, jsou však pochybnosti o dost naléhavější a i nezbytné, pokud nechceme přijmout totální nesmyslnost naší existence. A dokonce, pochybovat o lidské existenci je i žádoucí, neboť pochybnost může existovat jen tam, kde existuje otázka; ta může existovat jen tam, kde existuje odpověď; a ta jen tam kde *lze* něco říci.⁶⁶ Snažila jsem se tedy zjistit, co říkali na tuto otázku lidé v průběhu dějin, co pokládali za smysl své existence a hlavně za koho se oni sami pokládali. Jak se měnilo vnímání člověka v kontextu dějin? A jak ho vnímáme dnes?

Kde stojí počátek lidské bytosti? Co o tom víme? I když se vědci snažili tento fakt zkoumat ze všech stran, k prostému faktu, kde se vzal člověk, se nedokáží vyjádřit. Ani žádná učebnice přírodopisu nebo dějepisu o tom s jistotou nic nevypovídá. Může nám dát

⁶³ MERTON, Thomas. *Žádný člověk není ostrov*. 2. Praha: Krystal OP, 1995. ISBN 80-85929-04-X., str. 12.

⁶⁴ KASPER, Walter. *Uvedení do víry*. 2. Svitavy: Trinitas, 2004. ISBN 80-86036-69-3., str. 28.

⁶⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 1. Praha: Oikoymenh, 2007. ISBN 978-80-7298-284-4., str. 82.

⁶⁶ Tamtéž.

jen na výběr – přijměte odpověď vědy, která zní: nevíme. Nebo se musíte spokojit s vírou, že člověk je stvořen tím, který nás přesahuje. Tak jak lidé věřili po staletí, když neměli možnost vysvětlit si věci kolem sebe vědecky. Problém je ale v tom, že věda nám podává analýzu světa, objasňuje jednotlivé součástky a pojmy, ale kdo z nich stvořil syntézu a zapříčinil vznik světa? Lidská víra, která byla v historii vždy přítomná v různých formách náboženství a filosofii, mě začala čím dál více fascinovat. Hlavně u lidí středověku. Toto období mi bylo vždy blízké, toužila jsem jako malá být rytířem, viděla jsem jen zábavu, vzrušující boje a statečné hrdiny, ale až ve 13 letech mi došlo, že tato doba byla charakteristická něčím podstatnějším – křesťanstvím. A navíc můj oblíbený dějepis byl plný letopočtů, u kterých stál přívlastek po Kristu nebo před Kristem. Proč mě to nenapadlo dřív? Konečně jsem chápala význam všech těch kostelů, obrazů a výjevů na uměleckých dílech dávných dob! Lidé věřili, že jsou stvořeni Bohem a veškeré stvoření je od Něho. Zatoužila jsem žít ve středověku, kde lidé o Bohu běžně mluvili, zabývali se jím a byl jim nedílnou součástí života. Idea Boha mě přitahovala natolik, že jsem ji přijala jako součást i svého pojetí světa. Bůh se pro mě stal faktem. Nějak jsem najednou „věděla“, že existuje. „Vím“ má vyjadřovat vztah, nikoli však mezi mnou a smyslem nějaké věty, nýbrž mezi mnou a faktem. Tak, že fakt je pojat do mého vědomí.⁶⁷ Až později rozliším rozdíl vědění a víry, nicméně bylo důležité, že jsem si uvědomila přítomnost „vztahu“.

7. Varianty rolí, hledání identity

7.1. Hle, člověk – existenciální obrat

„Hluboko v naší bytosti je něco, co hladoví po celistvosti a finalitě.“⁶⁸

Vnímala jsem Boha jako vyšší princip, bod, ze kterého pocházím. To, že Bůh je v čase, že se děje, jsem pochopila díky druhu umění, které má také časoprostorový rozměr – a tím uměním je hudba. Až Mozart mě naplno utvrdil v tom, že Bůh se mě bytostně dotýká. Při poslechu jeho hudby jsem zažila pocity transcendence, ale i vnitřní rozpor a paradox, že hudba je na jedné straně ve svém provozování pomíjivá, na druhé straně „čímsi věčným“,

⁶⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. *O jistotě*. 1. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1905-9., str. 28, § 90.

⁶⁸ MERTON, Thomas. *Žádný člověk není ostrov*. 2. Praha: Krystal OP, 1995. ISBN 80-85929-04-X., str. 82.

jakousi zásobou, která se nám zpřítomní pouze tehdy, když se znovu a znovu hraje.⁶⁹ I Bůh se mi vyjevoval tímto způsobem. Cítila jsem s ním sounáležitost, přitakávala jsem Jeho existenci, ale byla jsem uvězněna v této době, v tomto světě, daleko od Boha a lidí, kteří vnímali jeho existenci stejně jako já. Dokonce jsem začala mít dojem, že do dnešního světa vlastně vůbec nepatřím a jsem člověkem 18. století, natolik mě ta doba zaujala a studovala jsem nejruznější prameny a hlavně Mozartovy životopisy. Žila jsem ve vlastním světě, kde jsem se setkávala s lidmi minulých staletí a tento vnitřní stav jsem znázornila na *Rokokovém autoportrétu [1]*, v němž jsem se snažila i barevně přiblížit tehdejší módním pastelovým odstínům. Učarovali mi malíři jako Raeburn, Ramsay, Reynolds a Gainsborough. Došlo u mě k psychologickému odvrácení od světa, které u německých romantiků můžeme např. výstižně označit jako introjekci; usilovali totiž o únik od ošklivého a jejich cit nenaplnujícího světa, jehož reality si však byli plně vědomi, do smyšleného ideálního světa fantazie.⁷⁰

Proto se mi tato cesta postupně vyjevovala jako problematická. Nepromítá tu člověk do absolutního subjektu svou vlastní nekonečnost, eventuálně svou touhu nekonečna? Nesetkává se tu člověk nakonec znovu jen sám se sebou?⁷¹ Neprojektovala jsem se do mé stvořené představy ideálnějšího člověka minulosti, který zapomíná na přítomnost? Definovala jsem se jako člověk stvořen Bohem. Jsem jeho výtvorem stejně jako všichni lidé až k Adamovi a Evě. Ale co dál? Co s faktem, že Bůh existuje, že mě stvořil jako člověka a dal mi nesmrtelnou duši? Fakty patří všechny jen k úloze, nikoli k řešení⁷². A navíc – vyřeší se tím nějaká hádanka, když budu věčně žít dál? Není totiž tento věčný život právě tak záhadný jako život přítomný?⁷³ Proč mě Bůh nechal trčet zrovna zde, v této době a co po mně chce? Snaha jít k ideálnímu Bohu, který je ta nejvyšší idea, který je to, co mě stvořilo, byla snahou dosáhnout „něčeho“, neustále se dotýkat „onoho“ transcendentního, což vedlo k nesmiřitelné dualitě, vzdalování se od praktického života. Přestala jsem růst. Toto stádium bylo nutno překonat a nedivím se, že Freud hovoří ve jménu etické podstaty náboženství a kritizuje jeho teisticko-nadpřirozené stránky⁷⁴. V jeho době to bylo samozřejmě podbarvené i tehdejší stavem náboženského života. Ovšem jeho pojetí zase

⁶⁹ HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*. Praha: Arbor vitae, 2006. ISBN 80-86300-73-0., str. 118.

⁷⁰ JACOBI, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. 1. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0353-7., str. 99.

⁷¹ KASPER, Walter. *Uvedení do víry*. 2. Svitavy: Trinitas, 2004. ISBN 80-86036-69-3., str. 28.

⁷² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 1. Praha: Oikoymenth, 2007. ISBN 978-80-7298-284-4., str. 82.

⁷³ Tamtéž., str. 81-2.

⁷⁴ FROMM, Erich. *Psychoanalýza a náboženství*. 1. Praha: Aurora, 2003. ISBN 80-7299-066-7., str. 29.

vede k pocitům neúplnosti, která vrhá zpět do světa idejí nebo do nihilismu, jak varoval Martin Buber:

„Mnoho lidí, kteří se ve světě věcí spokojují tím, že je zakoušejí a užívají, si ovšem k tomu všemu a nad tím vytvořilo stavbu z idejí, v níž nalézají uklidňující útočiště před nicotností, která doléhá“.⁷⁵

Až jednoho dne jsem stanula před obrázkem Krista, který jsem viděla na návštěvě u známých a vše se mi vyjasnilo – Bůh se stal člověkem. Přišel mezi nás. Jeho tvář je lidská. Idea Boha není mimo nás. Ideje netrůní nad našimi hlavami - stejně tak jako v nich nesídlí - : ony mezi námi chodí a obracejí se na nás⁷⁶. Má existence se zcela obrátila, obrátila se k tváři Boha a vstoupila s ním v dialog, ve kterém je možné Boha oslovit jako „Ty“, už nebyl pouhým předmětným „ono“. Bůh není fakt, ale akt, Bůh se děje, je účastný a vyžaduje účast i od nás – žádá si akt víry.

Do rukou se mi brzy dostala Bible a do života mi zasáhl okamžik, který se odehrál před 2000 lety. Proto je pro mě tak důležité vnímat člověka v kontextu dějin, které se mi vyjevily jako dějiny spásy, do kterých Bůh osobně zasahuje. Všichni jsme součástí dějin světa a svět je danou skutečností. To jen moderní člověk si neustále myslí, že nepatří ke kontinuu dějin, ale že dějiny vytváří. Proto od doby, co člověk novověku už nepřijímá svůj svět prostě jako předem danou skutečnost, nýbrž sám jej utváří, setkává se více se svými vlastními stopami než se stopami Božími. V důsledku moderní technické a průmyslové civilizace už nežijeme především v primární skutečnosti, nýbrž ve světě sekundárním a terciálním, vytvořeném člověkem.⁷⁷ Bible mi ale přiblížila svět jako Boží stvoření. Čím více se mi vyjevovaly stopy transcendentního Boha v reálném světě, tím blíže jsem byla Bohu imanentnímu. Bůh je ten, který přesahuje i zasahuje. Lze se s ním setkat uvnitř dějin lidstva. Ale je nutné zdůraznit vedle toho i Kierkegaardův paradox, že Bůh je definován jako bytost, která je mimo pojem nebo nad pojmem času⁷⁸, aby se jednotlivý člověk nepropadl jako zrnko prachu v dějinné perspektivě, ale aby si uchoval křesťanství jako existenční formu.⁷⁹

⁷⁵ BUBER, Martin. *Já a Ty*. 3. Praha: Kalich, 2005. ISBN 80-7017-020-4., str. 46.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ KASPER, Walter. *Uvedení do víry*. 2. Svitavy: Trinitas, 2004. ISBN 80-86036-69-3., str. 27.

⁷⁸ ROHDE, Peter P. *Kierkegaard*. 1. Olomouc: Votobia, 1995. ISBN 80-85885-29-8., str. 100.

⁷⁹ Tamtéž.

7.2. Jeho obraz ve mně

„Abychom našli Boha v sobě, musíme se přestat dívat na sebe, přestat se kontrolovat a ověřovat v zrcadle své nicotnosti a spokojit se být v Něm.“⁸⁰

Bůh přestal být „vně“, ale stal se centrem mého bytí. Sama jsem se mohla přesvědčit, že stabilita, kterou člověku nabízí a často též poskytuje náboženství, nestojí převážně na „přesvědčení“, na představách o světě (ty jsou doménou věd a filozofie), nýbrž na existenciálním prožitku zakotvenosti, na víře,⁸¹ která můj život radikálně proměnila. Rozhodla jsem se proto pro nový začátek – začnu žít nový život s Kristem. Učinila jsem rozhodnutí vstoupit do katolické církve a přijmout křest. S nadšením jsem se seznamovala s biblickými příběhy a toužila se stát vzornou křesťankou naplňující Kristův ideál. Vžívala jsem se do rolí nejruznějších světců a obdivovala jejich životní cesty, které jsem chtěla následovat. Největším příkladem mi byla Panna Marie, do které jsem začala projektovat své „nové já“. Vznikl autoportrét **Marie [2]**, který jsem pojala caravaggiovským stylem a to záměrně, protože Caravaggio maloval postavy svatých podle obyčejných lidí, často z okraje společnosti, a já jsem tím chtěla legitimizovat své zobrazení jako Marie, přestože jsem se necítila jako žádná světice.

Konečně jsem mohla s plností formulovat odpověď po smyslu své existence: pro mě se tím smyslem stal úkol, aby z mé bytosti co nejvíce vyzařoval Kristus. Tedy svůj život jsem nasměrovala ke Kristu, jehož život jsem se rozhodla napodobovat jako mnoho křesťanů přede mnou. On se mi stal cestou i cílem. Jedině ve vztahu s Bohem se mi vyjevila pravá identita. S vděčností jsem často myslela na Mozarta, v jehož korespondenci, jsem nalézala také odkazy na jeho osobní vztah s Bohem. Upoutala a inspirovala mě věta v jednom z jeho mnohých dopisů: „Mám Boha stále před očima. Poznávám jeho všemohoucnost a bojím se jeho hněvu; ale vidím také jeho lásku, jeho milosrdenství a jeho dobrotu, kterou prokazuje svému stvoření. On se svého vlastnictví nezrekne.“⁸² Spřízněnost s Mozartem a můj vděk, který mu patří, jsem vtiskla opět do rokokově laděného, La Tourem⁸³ inspirovaného autoportrétu **Mozart [3]**. Během malování jsem si uvědomovala, co všechno mě

⁸⁰ MERTON, Thomas. *Žádný člověk není ostrov*. 2. Praha: Krystal OP, 1995. ISBN 80-85929-04-X, str. 72.

⁸¹ HALÍK, Tomáš. *Chci, abys byl*. 1. Praha: Lidové noviny, 2012. ISBN 978-80-7422-177-4., str. 209.

⁸² Christnet: *Beat Rink: Mozart: génius, enfant terrible, zednář, křesťan?* [online]. [cit. 2016-10-3]. Dostupné z: http://www.christnet.cz/clanky/3452/mozart_genius_enfant_terrible_zednar_krestan.url

⁸³ Maurice Quentin de La Tour, 1704 – 1788.

s Wolfgangem spojuje. Byla to nejen láska k životu, světu a umění, především to byla láska k Bohu.

7.3. Která identita je ta má?

„Teprve když se vidíme ve světle opravdové lidské souvislosti, jako příslušníci plemene myšleného jako jeden organismus a „jedno tělo“, začneme chápat kladný význam nejen úspěchů, ale i neúspěchů a nehod v životě.“⁸⁴

Vstupem do katolické církve jsem symbolicky vstoupila do nového života, který jsem pokládala za ten pravý a skutečný, ve kterém denně hledám Boha při setkávání se s lidmi. Zároveň jsem se musela vypořádat s faktem, že s Bohem se setkávám v oslovení „Ty“ z milosti – nemohu je najít hledáním.⁸⁵ Nemohu nikoho přimět, ani nutit k tomu, aby Ho oslovil a přijal stejně, jako já jsem ho přijala za součást své bytosti. Vyslovila jsem Pavlovo: „...nežiji už já, ale žije ve mně Kristus.“ (Gal, 2:20) A čekala mě konfrontace s mým okolím, jak přijme tento nový fakt. Bylo mi jasné, že se nesetkám u všech s pochopením, ale snad zde bude alespoň tolerance. Jak překvapivé bylo, že některé dokonce můj stav pohoršil! I když jsem se o tom snažila s lidmi hovořit, zdálo se, že je tu něco nevyslovitelného o základních vlastnostech soukromého zážitku.⁸⁶

I kdybych rozebrala a odkryla všechny záhady světa, k čemu by mi to bylo, kdybych o nich nedokázala nic říci? Na to narazil už Ludwig Wittgenstein, který to shrnul slovy: „O čem se nedá mluvit, k tomu se musí mlčet.“⁸⁷ Jazyk má zkrátka své hranice, na které jsem narazila. Dostala jsem se do jiné jazykové hry než mé okolí, které nerozumělo mému metafyzickému slovníku, a mohla jsem se přesvědčit, že naše pojmy vyjadřují kapacitu naší schopnosti vnímat a chápat svět, nikoli Toho, jenž svět radikálně přesahuje.⁸⁸ Postmoderní filosofie má tendenci nalézat nové formy asubjektivního, tj. nemetafyzického způsobu výkladu bytí, myšlení a poznání⁸⁹ a odráží tím i celek společnosti. A pokud i z Boha se stal objekt mimo zájem zkoumání, nějaké transcendentální „ono“, těžko mohu svému okolí

⁸⁴ MERTON, Thomas. *Žádný člověk není ostrov*. 2. Praha: Krystal OP, 1995. ISBN 80-85929-04-X, str. 16.

⁸⁵ BUBER, Martin. *Já a Ty*. 3. Praha: Kalich, 2005. ISBN 80-7017-020-4., str. 44.

⁸⁶ VAAJA, Tero, Wittgenstein's „Inner and Outer“: Overcoming Epistemic Asymmetry., str. 109.

⁸⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 1. Praha: Oikymenh, 2007. ISBN 978-80-7298-284-4., str. 83.

⁸⁸ HALÍK, Tomáš. *Chci, abys byl*. 1. Praha: Lidové noviny, 2012. ISBN 978-80-7422-177-4., str. 210.

⁸⁹ ZÁTKA, Vlastimil. *Doslov* in WITTGENSTEIN, Ludwig. *O jistotě*. 1. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1905-9., str. 182.

vysvětlit, že On je pro mě Někým, kterého oslovuji „Ty“. Vnitřně jsem cítila neoddiskutovatelnou jistotu Jeho světla, bez kterého jsem si neuměla vysvětlit smysl lidského údělu. Ale hradby otázek, pochyb a porovnávání s pohledy těch „druhých“ mě zviklávaly jako strom ve větru. Opakovaně přicházely existenciální nejistoty, ve kterých hluboko pod povrchem zůstávala vzpomínka na světlo. Proto jsem zvolila symbolické vyjádření v názvu dalšího autoportrétu – *Světlo* [4]. Barvy jsou zvoleny záměrně podle Edwarda Muncha, který použil stejné odstíny na svém Autoportrétu před červeným pozadím z roku 1906. Jeho díla plná pocitu úzkosti korespondovalo s mými vnitřními stavy. Na rozdíl od Muncha jsem se ale už nikdy nevzdala přítomnosti světla, která mě byť v sebenepatrnější míře držela nad propastí nicotnosti.

Později jsem se dostala do období, kdy jsem i já zaujala kritický postoj vůči historické postavě Ježíše pod vlivem svého tehdejšího přítele, který měl v náboženských otázkách jasno. Vše je blud, přežitek dávné doby, která nemá v našem moderním světě místo. Typické námitky nevěřících. Bohužel jsem se nechala i tentokrát zaslepit city. Dokonce jsem se nechala přemluvit, abych se vzdala víry v katolickou církev, a já jsem zpočátku bránila svou pravdu tím, že jsem na sebe vzala roli „odpadlíka“, ale tajně jsem do kostela docházela dál. Šlo to ale čím dál hůř. Až mě nakonec neustálé hraní role ateistky ovlivnilo natolik, že jsem jí sama uvěřila a na rok zapomněla na svou katolickou identitu. Touhu po návratu jsem uložila do nevědomí a spokojila jsem se s pohodlnějším stylem života. Měla jsem více času a i lidé, kteří mě předtím odsuzovali, si ke mně začali opětovně hledat cestu. Za cenu ztráty těch, které jsem naopak poznala v církvi. Došla jsem do schizofrenní situace. Chvillemi jsem nepoznávala sama sebe, zapřela jsem svou bytostnou součást, nebo odhodila blud? Rozum mi říkal, že jsem učinila věc správnou, srdce jsem pro jistotu neposlouchala. Jako bych oddělila hlavu od těla a světla. Nebo jsem naopak přijala světlo – světlo rozumu, které přineslo osvícenství? Vždyť jsem se chtěla tolik ztotožnit s člověkem 18. století a teď jsem měla příležitost přijmout roli revolucionáře a rebela. Místo toho jsem se ale ocitala ve stále větší temnotě srdce a nevěděla si rady. Nejraději bych hlavu usekla a odhodila se všemi rozpory! Fyzicky to nešlo. Jaké bylo mé překvapení, když se z mého dalšího díla vyklubal děsivý autoportrét, který jsem malovala zprvu nezáměrně. Neměla jsem ale na výběr jiný model, než sebe a má podoba se zkrátka promítla do výsledného obrazu. Vznikla *Medúza* [5] - odseknutá hlava byla dalším odkazem k dílu Caravaggia. Byla jsem teď rebelem stejně jako on a roli potrestané Medúzy jsem nakonec přijala dobrovolně jako Caravaggio roli Goliáše. Nebylo to také ode mě gesto pokání za ztrátu těla, které mělo patřit Bohu?

Bylo zvláštní prožít v jednom roce tak naplňující pocit integrity, sjednocení s Bohem ve křtu a následné vytržení z jeho náruče. Časem jsem zjistila, že střídání extrémů je mé povaze vlastní. Oba stavy jsou nedílnou součástí mého vývoje a motiv odcizení je jedním ze základních pocitů každého z nás a nepochybně patří spolu s poznáním nového do jakéhosi vztahu rovnováhy – jing a jang v našich životech – a je tedy pro nás nepostradatelným. Uměleckou tvorbu provází již od dob jejího vzniku a mnozí autoři z pocitu odcizení vůbec začali tvořit.⁹⁰ Pro mě byl stav odcizení také impulsem tvorby, ve které jsem nalézala rovnováhu a mé ztracené „já“. A tak se dalším autoportrétem stala dvojice *Jing a Jang* [6; 7]. Vyrovnala jsem se se stíny své osobnosti, uznala svou slabost, připomněla si svou důstojnost. A tak dvojí tvář základu duše je uznána, duševní velikost odhalena.⁹¹

Touhu po celistvosti jsem nakonec završila ještě autoportrétem *U stojanu* [8], kde se opět spojila hlava s tělem, rozum a cit jsem přijala jako nedílné součásti své osobnosti. Srdce muselo dohnat svůj deficit, proto jsem začala inklinovat k epoše romantismu, která se odkláněla od chladného racionálna. Fascinována Goyovým Autoportrétem v dílně jsem se nechala ovlivnit jeho oranžovými tóny na pozadí a dala průchod zářivým odstínům světla, které vycházelo z velkého okna v pozadí. Uvolnila jsem rukopis i místo pro Boha v mém životě.

Jen musela nejdříve přijít bolest marnotratné dcery, která pláče nad bolestí Otce, ve které ho nechala trpět po svém útěku. Radost z odpuštění se překrývá se smutkem z vlastní nedostatečnosti a hříšnosti. Těžko vykouzlený smích přechází v křeč a křečovitě je i držení mé nejoblíbenější hračky na autoportrétu *Konec dětství* [9]. Původně tím mělo být vyjádřeno, že jsem úspěšně složila maturitní zkoušku a cítila jsem se poprvé skutečně dospěle. Předpokládaný smích nad završením dospívání se bohužel změnil v jakousi grimasu. Když jsem zpětně pohlížela na dokončený autoportrét, vlastně jsem se zděsila. Konec dětství tu znamenal spíše konec stavu dětské nevinности a čistoty. Litovala jsem té ztráty, ztraceného roku, odklonu od svých ideálů, úhybu z cesty. Na druhou stranu mě to posílilo a zesílilo mé vědomí, že jsem si zvolila správnou cestu, ze které už se nenechám tak snadno svést. Rány se nakonec zacelí, jen to chce čas. Během malování jsem se také naplno ztotožnila se svou tvůrčí rolí. Překypovala jsem pocitem vděčnosti, že mohu svou bolest nějak přetvořit, vytvořit z ní umělecké dílo. Vztek, bolest, smutek atd. se mohou transformovat v tvůrčí sílu jako každá jiná emoce, pokud do nich vložíme dostatek vášně

⁹⁰ PETEROVÁ, Ruth. *5krát odcizení v umění*, Artikl 2/2016, str. 7.

⁹¹ JACOBI, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. 1. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0353-7., str. 132.

a dokážeme najít odhodlání jim čelit. Při procesu malby mi pomohl příklad Artemisie Gentileschi, se kterou nás pojil stejný motiv zraněného ženství, a tvorba se nám stala jakousi arteterapií. Jedná se o implicitní inspiraci, formálně neprojevenou. Malba je provedena jiným způsobem – snažila jsem se opět najít dokonalou formu jako renesanční malíři. Ale nezakrytý úšklebek, ta mírná deformace tváře a snaha o aktualizaci své identity došla samovolně ke stylizaci, která je bližší Nové věčnosti. Ano, můj nový autoportrét byl zcela objektivní, mluvil sám za sebe a má snaha vyjádřit záměrně něco jiného než krutou realitu, ztroskotala. Rozchod s přítelem znamenal konečný rozchod s mým dětstvím a mým starým já. Teprve nyní jsem pocítila, že jsem se zrodila znovu k novému životu. A na počátku života musí člověk nejprve vybědnout z dětství, které ještě zcela spočívá v kolektivním nevědomí, k rozlišení a vymezení svého *Já*.⁹²

7.4. Člověk jako teologický koncept

„Nemohu objevit Boha v sobě a sebe v Něm, jestliže nemám odvahu vidět se takového, jaký jsem, se všemi jejich nedokonalostmi, a brát i druhé, jací jsou se všemi jejich nedokonalostmi.“⁹³

Už záměrná inspirace Novou věčností se projevila na autoportrétu *Svatá Perpetua [10]*. Inspiračním zdrojem mi byl Christian Schad, který se často zabýval psychologicky intenzivními tématy, pracoval přesně a precizně a jeho dílo odráželo introspekci a osamocení.⁹⁴ Tímto portrétem jsem se s mnohými stavy úzkosti, lítosti a ztracenosti vyrovnala. Po roce jsem se vrátila do církve a potvrdila svou katolickou identitu. V autoportrétu jsem se vžila do role své křestní patronky, abych tím obnovila slib, který jsem při křtu dala Bohu, při čemž jsem přijala jméno této raně křesťanské mučednice. Má víra vyzrála a stala se mnohem hlubší. Měla jsem ještě větší touhu po jednotě s Bohem, stvrdit s ním smlouvu na celý život a zamýšlela jsem se nad otázkou řeholního života. Když jsem refleктоvala svou roční krizi, kterou jsem prožila mimo církev, uvědomila jsem si, že to byla krize náboženského pojetí víry, ale má osobní víra byla od mých 16 let pevná a byla jsem si jí jistá. Samozřejmě nemohu říct, zda Bůh existuje, to bych si nikdy netroufala tvrdit

⁹² JACOBI, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. 1. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0353-7., str. 152.

⁹³ MERTON, Thomas. *Žádný člověk není ostrov*. 2. Praha: Krystal OP, 1995. ISBN 80-85929-04-X., str. 13.

⁹⁴ Artmuseum: *Christian Schad*. [online]. [cit. 2016-19-03]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=366

jako jisté vědění. Žádná subjektivní jistota, že něco vím, neexistuje. Subjektivní je jistota, ale ne vědění.⁹⁵ Nemohu jen zapřít, že víra je pro mě nejdůležitější složkou mé identity.

Strávila jsem hodně času meditací a kontemplací. I má tvorba probíhala jako kontemplativní činnost. V dalším autoportrétu jsem provedla zkoušku, zda bych si dokázala sama sebe představit jako řeholnici. V tu dobu jsem nastoupila na teologickou fakultu, abych znala kompletní nauku, dějiny, hloubku a bohatost víry, kterou jsem si zvolila jako životní cestu. Také jsem předpokládala, že budu moci lépe vysvětlit ostatním, v co věřím a budu vyzbrojena argumenty. Záhy se ukázalo, že jsem svou jistotu příliš přecenila. Můj *Kontemplativní autoportrét [11]* se blížil stylem strnulému akademismu, příliš jistému, dávajícímu pyšně na odiv uhlazenost, řemeslné zvládnutí formy, bez prostoru pro ozvláštnění a tajemství, který se vyskytoval v 19. století paralelně se strnulou spekulativní teologií, která byla v té době pěstována na teologických univerzitách. Vlastně jsem nechtěla už nic vědět, přála jsem si mít tu pokoru a prostou, malou víru jako na počátku, která je postavena jen na vztahu mezi mnou a Kristem. Tento vztah se stal plnou skutečností, vnitřní i vnější, ve které se pohybuje mé lidství. Zde vzkvetl protějšek v plnou skutečnost „Ty“. Jedině zde tedy také existuje jako něco, co nelze ztratit, tato skutečnost: že zřím a jsem zřen, že poznávám a jsem poznáván, že miluji a jsem milován.⁹⁶ Připadalo mi však, že teologie občas, jak se říká, šermuje slovy, protože chce něco říci a neumí to vyjádřit. Smysl slovům dává *praxe*.⁹⁷

Setrváním v teoretické rovině bych mohla spadnout opět do bludného kruhu svého ideového světa. To jsem si mohla dopřát během tvorby, která mě neuvěřitelně naplňovala a není při ní na škodu ponořit se hlouběji do fantazie a nevědomí. Musím to ale vyvážit bytím v realitě, ve světě, který mi dodává inspiraci, který miluji a hlavně potřebuji kolem sebe neustále lidi, kteří mě fascinují. To vše mi vytanulo na mysli během dokončování Kontemplativního autoportrétu, během čehož jsem v kontemplaci dospěla k poznání, že patřím do světa, ne do kláštera. Ukončila jsem po roce studia na teologii a autoportrét jsem dokončila bez řeholního závoje, kterým jsem původně zamýšlela pokrýt svou hlavu. Inu, člověk miní, Pán Bůh mění.

Kdybych po tom celém zkoumání a hledání adekvátního přístupu k autoportrétu měla vyjádřit koncept, ke kterému jsem dospěla, nazvala bych ho dvousložkovým názvem. Klíčovým pojmem jsem já jako člověk a člověk jako výtvar Boha vtěleného a zjeveného

⁹⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig. *O jistotě*. 1. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1905-9., str. 59, § 245.

⁹⁶ BUBER, Martin. *Já a Ty*. 3. Praha: Kalich, 2005. ISBN 80-7017-020-4., str. 131.

⁹⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Rozličné poznámky*. 1. Praha: Mladá fronta, 1993. ISBN 80-204-0360-4., str. 128.

v Kristu. Nabízím svůj osobní pohled na člověka, ke kterému jsem dospěla objektivním náhledem na lidské dějiny i subjektivním ponorem do dějin své duše. Kým člověk skutečně je a jak se s otázkou kdo jsme, odkud přicházíme a kam jdeme, každý z nás vypořádá, je na jednotlivci. Nesmíme ztratit ze zřetele ale důležitou věc – kdo by chtěl *obejít* konkrétní, nedojde k univerzálnímu, kdo však *ulpí* na konkrétním, dopadne stejně.⁹⁸ Můj autoportrét **Člověk, jako teologický koncept [12]** mohl vzniknout jen potom, co jsem prozkoumala své lidství v kontextu lidské společnosti a jejích dějin a po prozkoumání svého nitra. Až teprve tehdy jsem mohla objevit, že skutečnost se nachází mezi objektem a subjektem – totiž ve vztahu. Objektivismus falešně upevňuje, subjektivismus falešně osvobozuje; oba se odchyľují od cesty skutečnosti.⁹⁹ To však neznamená, že to, co jsem doposud objevila, objevím za pár let znovu. Nalezla jsem Boha jako součást své identity, ale já sama se nestavím do jeho pozice. Ani si nemyslím, že bych si vírou nějak ulehčila životní cestu. Je to spíše rozšíření jejího horizontu, který se protnul s vertikálou v Kristův kříž a já stojím mezi nimi v Bohu, který je bodem počátku i konce a ústředím všeho mezi tím. Dokud žiji, budu stále na cestě - na cestě hledání, poznání a zrání. Neboť člověk je otevřená skutečnost plná otázek.

8. Stále na cestě

„Sebe nemůžeme najít v sobě, ale jen ve druhých, a přesto, než se vydáme k druhým, musíme nejdříve najít sami sebe.“¹⁰⁰

Umění je součástí kultury a výpovědí své doby, vypovídá o společnosti, jejích myšlenkových proudech jakož i o autorech uměleckých děl. Dílo je živé do té míry, do jaké vyvolává otázky. Také já zůstávám na cestě se svou identitou, kterou jsem sice objevila v křesťanské víře, ale jsem si vědoma, že i tento objev je nutno neustále podrobovat sebereflexi. Nemohla jsem ustrnout při poznávání příběhů osobností dějin církve a umění, které mi zpočátku poskytly bezpečný prostor pro ukotvení mé identity. Velké znejistění a hledání, kterými jsem prošla, mi ukázaly, že s hledáním pravdy nebudeme nikdy hotovi

⁹⁸ HALÍK, Tomáš. *Chci, abys byl*. 1. Praha: Lidové noviny, 2012. ISBN 978-80-7422-177-4., str. 257.

⁹⁹ BUBER, Martin. *Já a Ty*. 3. Praha: Kalich, 2005. ISBN 80-7017-020-4., str. 146.

¹⁰⁰ MERTON, Thomas. *Žádný člověk není ostrov*. 2. Praha: Krystal OP, 1995. ISBN 80-85929-04-X., str. 13.

a ani nesmíme, pokud nechceme skončit v zajetí ideologie, která se honosí až protivnou sebejistotou a vnucováním. Vnímám-li se jako součást postmoderní doby, pak přijímám roli účastníka. Tuto roli musí přijmout i každý, kdo stane před postmoderním dílem. Musí se ho účastnit. A pokud postmoderní autoři něco skutečně relativizují, pak jsou to iluze neproblematickosti. Iluze, že se lze zbavit zodpovědnosti za svou vlastní identitu.¹⁰¹

Proto se snažím neustále dívat skrze odlišné pohledy na svět a hledat to, co nás spojuje. V dnešní době je nutné ctít identitu druhých. Kdybychom ji pouze tolerovali, mohl by se vytratit dialog. A tím pochopení. Dialog lze vést vertikálně i horizontálně. S lidmi kolem nás, ale i s lidmi za námi a před námi. Nezapomínat reflektovat lidi minulosti a brát v úvahu odpovědnost za člověka budoucnosti. Ve svém posledním autoportrétu *Umělec v postmoderně [13]* se právě takto obracím k umělcům minulosti a chci vyprovokovat dnešního diváka, aby hledal význam formálních a obsahových složek obrazu. A já se ptám spolu s divákem: Jsme si stále vědomi renesančního pohledu, který Dürer přinesl do pohledu na člověka novověku? Vidíme v sobě obraz Nejvyššího, nebo nám připadá člověk dneška jako roztříštěný a nejasný pojem, vytržený z kontextu? Měl by umělec učinit odtržení od zkaženosti a povrchnosti společnosti jako secesní autoři a hledat krásu a vznešenost? Je má trnová koruna symbolem výsměchu, který Kristus musel při jejím nasazení snést, nebo vypadám jako divoška, která proběhla roštím a kašle na konvence? Nebo jsem středověký služebník Boží, který využívá barvy a linie jako na iluminacích? Ať už tam naleznete renesanci, secesi či snad prvky pop-artu nebo kubismu, nebude to špatný pohled. Bude váš. A o to jde v dnešním světě a světě umění – budovat diskurs výpovědí, pohledů a názorů. Jen je třeba vstoupit do díla a zúčastnit se ho. Vztáhnout se k němu. Umění i život jsou pro mě vztahem.

Během mého dlouhého a prozatím neukončeného vývoje jsem se také obohatila o důležitou zkušenost. Celou dobu jsem se konfrontovala nejen se sebou, ale i s druhými, jejich pohledy a názory, které mě tolik znejišťovaly, nutily mě reflektovat a promýšlet ty své, ale také mě uváděly nejednou do stavů zoufalství. Zoufalství z nepochopení druhými, neustálé lámání si hlavy s nepřístupností jejich myslí. Trápil mě boj s vysvětlováním, hledáním srozumitelnosti. Na konci mám však pocit, že čím víc jsem pochopila sebe, tím jsem empatičtější k druhým a tím pádem i chápavější a otevřenější. Nejen k druhým lidem a formám víry, do kterých jsem se pokoušela vcítit v cyklu *Coexist [14-17]*, který je parafrází na cyklus Vojtěcha Vlka, ale i k novým formám umění, které mi dlouho činilo

¹⁰¹ KOČÍ, Martin. *Teologie v postmoderní situaci, Universum* – 1/2014, ročník XXIV., str. 46.

problémy svým nesrozumitelným jazykem. Ve výsledku člověk zjistí, že neúspěchy v porozumění nemusí být nutně výsledkem v nějaké hluboké nevypověditelnosti subjektivního zážitku, ale v neschopnosti sdílet kontexty působení (nebo to, co Wittgenstein nazval „životní formy“) s druhými.¹⁰²

Já se nacházím v kontextu židovsko-křesťanských dějin, našla jsem si cestu a osobní vztah k Židovi Ježíši z Nazareta a stala se křesťankou. Ale nedělá mi potíže rozmlouvat s muslimy, Židy, Indy aj. a porovnávat naše pohledy na svět. Většinou se shodneme, že to nejdůležitější si nosíme v srdci. V něm neustávám Bohu děkovat a znovu vyznávám svou lásku ke Krisu vtělenému, který je hlavou těla církve, svým vtělením se do jeho role v autoportrétech *Ježíš [18-20]*, neboť Ježíšova tvář je vtištěná do mé. Odkazuji tím ke kořenům člověka i českého akčního umění, kdy spojovacím článkem byly aranžované fotografie Františka Drtikola a Josefa Váchala. Právě Váchal se na jednom z autoportrétů prezentuje jako Kristus na kříži.¹⁰³ Kdybychom chtěli být důslední, podle legend byl právě Kristus prvním tvůrcem autoportrétu, když se jeho tvář obtiskla na roušku Veroničinu. Takže se vracím nejen k počátku člověka, nýbrž i autoportrétu a vytvářím poslední autoportrét *Veraikon [21-22]*. Svou tvář jsem pomazala vínem smíchaným s popelem, abych tím symbolicky vyjádřila strastiplnou cestu životem, který vede k branám smrti. Je to důraz na pomíjivost a křehkost lidského života na zemi, které se připomínají popelcem na čele a pronesením věty, že jsme prach a v prach se obrátíme při začátku postní doby před Velikonocemi. Vínem jsem naproti tomu vyjádřila, že brána smrti vede k věčnému životu, který nám Kristus zajistil prolitím své krve, která je život. A tuto ideu jsem vtiskla do bílé roušky. Končím své dílo špinavá, ale s nadějí a s vínem, jako Tomáš Ruller svou performance. Přesto dodávám: na svou pravdu si nečiním absolutní nárok a snažím si udržet otevřenost. Postmoderní kritickou teorii a náboženství totiž spojuje společná vášeň pro trpělivost a paměť. Nikoliv absolutní nárok, ale poctivé hledání. V tom je ona otevřenost.¹⁰⁴

A nakonec už jen drobná poznámka. Jak jsem psala v předešlém textu, hledání své role ve společnosti se neobešlo bez pomyšlení na útěk z ní, kdy jsem pomýšlela na zavázání se s řeholí životem kláštera. Až jsem dospěla k tomu, že bych se chtěla věnovat umění, které miluji a vnímám jako nezbytnou součást naší kultury. A znalost kultury je nezbytným předpokladem k sebepoznání a přiblížení se k hádance, kterou si je člověk sám sobě. A zde opět souhlasím se slovy Ludwiga Wittgensteina: „Kultura je řehole. Nebo takovou řeholi

¹⁰² VAAJA, Tero. *Wittgenstein's „Inner and Outer“: Overcoming Epistemic Asymetry*, str. 121.

¹⁰³ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 1. Olomouc: J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4., str. 16.

¹⁰⁴ KOČÍ, Martin. *Teologie v postmoderní situaci*, Universum – 1/2014, ročník XXIV., str. 46.

alespoň předpokládá.“¹⁰⁵ Takže je možné, že spojím dva sny v jeden a budu žít v řeholi s uměním. To už je v rukou Božích!

¹⁰⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Rozličné poznámky*. 1. Praha: Mladá fronta, 1993. ISBN 80-204-0360-4., str. 125.

III. DIDAKTICKÁ ČÁST

9. Autoportrét a sebereflexe jako artefiletický prostředek v pedagogické praxi

9.1. Artefiletika ve výtvarné výchově

Do vývoje výtvarné výchovy vstupují od začátku 21. století nepředvídatelné faktory, mnohé naznačuje, že se setkáváme mimo jiné s problémy, které vyvolává *komerce a konzum, nedostatek etiky, nerovnoměrné rozdělení majetku, nezaměstnanost, terorismus*. Mezi pozorovatelné změny tak patří nový životní styl, který souvisí s rychlým životním tempem, s netolerancí a neochotou naslouchat, přemýšlet nebo vnímat sebe sama.¹⁰⁶ Proto nová koncepce výtvarné výchovy nevyhnutelně vede k učení se orientovat ve světě a kultuře, ve které se denně pohybujeme. Výtvarná výchova se má stát předmětem, kde je nezastupitelně vytvářen prostor pro sebeutváření ve společenství jiných lidí, a to jedinečně ve vztahu k nim. Dítě se zde objevuje jako emancipovaný autor, jako tvůrce specifických obrazových znaků a jejich významů ve vazbě na sociální a kulturní kontexty.¹⁰⁷ Právě prostor pro osobitou výpověď žáků, pro zastavení nad sebou samotným v hektickém světě, kdy si mohou uvědomit hlubší podstatu svého bytí a bytí ve světě, nabízí pojetí výtvarné výchovy, které se nazývá artefiletika, v rámci které posloužil autoportrét jako prostředek pro sebereflexi žáků. Koncepci artefiletiky uvedl Jan Slavík, který ji v roce 1998 představil jako obor s vlastní teorií.¹⁰⁸ Ve stručné charakteristice je to reflektivní, tvořivé a zážitkové pojetí vzdělávání, které vychází z umění a expresivních kulturních projevů (výtvarných, dramatických, hudebních apod.) a směřuje k poznávání i sebepoznávání prostřednictvím reflektivního dialogu o zážitcích z expresivní tvorby nebo vnímání umění.¹⁰⁹

Artefiletika je oborem mezi výchovou a arteterapií, který neléčí, ale pomáhá tam, kde i malý posun k lepšímu je přiblížením k naději.¹¹⁰ A hledání vlastní identity v dnešní složité době je opravdu náročným úkolem, který vyžaduje hodně naděje, člověk musí doufat i přes všechna úskalí, že je možné najít to, co hledá – v tomto případě sebe samého. O tom

¹⁰⁶ ROESELVÁ, Věra. *Didaktika výtvarné výchovy nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-058-7., str. 110.

¹⁰⁷ FULKOVÁ, Marie. *Diskurs umění a vzdělávání*. 1. Praha: H+H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7., str. 302.

¹⁰⁸ ROESELVÁ, Věra. *Didaktika výtvarné výchovy nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-058-7., str. 165.

¹⁰⁹ SLAVÍKOVÁ V., SLAVÍK J., ELIÁŠOVÁ S. *Dívej se, tvoř a povídej!*. 2. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-7367-322-2., str. 15.

¹¹⁰ ROESELVÁ, Věra. *Didaktika výtvarné výchovy nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-058-7., str. 165.

jsem se ostatně mohla sama přesvědčit při vlastní sebereflexi v tvorbě, kdy jsem překonávala rozpory mezi vědomím a nevědomím, ideály a realitou, radostí a smutkem či mezi touhou po okamžitém nalezení pravdy a uznáním, že hledání pravdy je celoživotním procesem a úkolem. To vše patří k poznávání, jehož smyslem je v artefiletice prožité ztotožnění, nikoli rychlost myšlení, tvořivost nebo spontánnost. Cestu k sobě a zpět ke světu otevírá ponor do vlastního výtvarného zážitku, prohloubený dialogem.¹¹¹

9.2. Autoportrét jako součást artefiletiky

Výtvarným úkolem, který jsem žákům předložila, byl autoportrét, který se stal artefiletickým prostředkem k hlubšímu porozumění sobě, druhým, vnitřnímu a vnějšímu světu vlastního „já“. Samozřejmě se nedá předpokládat, že by výsledkem práce na autoportrétech mělo být pochopení vlastní existence a odpověď na otázky po smyslu bytí, podstatě života, odpověď, kdo jsem a jak se mám nejlépe uskutečnit jako člověk. Ale zastavení se nad tím, že existuji jako samostatně myslící bytost i jako součást širšího celku, harmonizovat v sobě určité rozpory a uvést do pohybu své vnitřní tvůrčí síly, uvědomit si svá přání, vyjádřit pocity a touhy, naučit se vidět více do hloubky i do šířky, to vše se dá prostřednictvím autoportréту zažít. Vzdělávací motivy směřují v tomto případě k sebepoznávání v kulturních souvislostech (tzv. introvertní vzdělávací motivy).¹¹² Už žáci na prvním stupni základní školy by se měli vést k tomu, aby vnímali okolní svět a dokázali na něj reagovat, podávat o něm výpovědi a aby si uvědomili důležitost vlastní tvorby, která je může formovat a vést k naplnění své lidské existence. Jelikož se při artefiletice rozvíjí reflektivní dialog ve skupině, odhalí tím i něco o světech ostatních. Neboť člověk potřebuje obojí druh poznání, přičemž každému umožňuje uchopit jiné aspekty skutečnosti, na jedné straně bezprostředně prožívaná přítomnost věcí, na druhé straně řád pojmenování a pojmů, které je možné obecně sdílet, ani jedno z toho nelze nahradit.¹¹³

¹¹¹ ROESELVÁ, Věra. *Didaktika výtvarné výchovy nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-058-7., str. 166.

¹¹² SLAVÍKOVÁ V., SLAVÍK J., ELIÁŠOVÁ S. *Dívej se, tvoř a povídej!*. 2. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-7367-322-2., str. 14.

¹¹³ SLAVÍK, J., CHRZ, V., ŠTECH, S. A KOL. *Tvorba jako způsob poznávání*. 1. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2335-1., str. 234.

9.3. Praxe s žáky prvního stupně ZUŠ

Měla jsem možnost vyučovat žáky prvního stupně základní umělecké školy v Nymburku, kteří byli žáky 1. tříd ZŠ ve věku 6-7 let, třída se skládala ze dvou chlapců a osmi dívek. K dispozici jsem žáky měla dvě vyučovací jednotky o 90 minutách. Podobu a formu činností jsem přizpůsobila věku žáků a možnostem školy. Výuku jsem tudíž rozvrhla následovně: nejdříve jsem představila téma a poté navázala se žáky dialog, kdy jsem zjišťovala, jak pochopili zadání, zda je vše srozumitelné. Zajímalo mě, jestli mají s takovým úkolem zkušenost. Také jsem jim předložila ukázky, s výjimkou prvního úkolu, a poté jim dala chvíli na přemýšlení. Tento úvod zabral cca 10 minut. Samotná výtvarná činnost potom trvala zhruba 20-30 minut, neupozorňovala jsem na ubíhající čas, ani nedávala ultimátum, do kdy mají úkol stihnout. Naštěstí byli žáci na tento přístup, kdy není důležitá rychlost a výkon, zvyklí, pracovali soustředěně a každý svým tempem. Poté dostali krátkou přestávku, 5-10 minut, po které navázal další úkol, který jsem vysvětlila po přestávce. Ten poté během zhruba třiceti minut vyhotovili, neboť jsem nezvolila časově náročné techniky. Po dokončení úkolů následoval reflektivní dialog v kruhu nad stolem s hotovými pracemi. Samozřejmě jsem vedla individuální dialogy během samotného procesu tvorby. Všechny výpovědi jsem brala vážně, jen jsem pomáhala žákům formulovat výpovědi a kladla jsem doplňující dotazy. Po celou dobu výuky byl přítomen pan učitel Mgr. Jiří Černý, který mi pomáhal při komunikaci s žáky, abych formulovala úkoly tak, aby byly pro žáky pochopitelné a pomohl mi též s motivací žáků a se získáním autority.

9.4. Pohled do zrcadla – pokus o zachycení své tváře

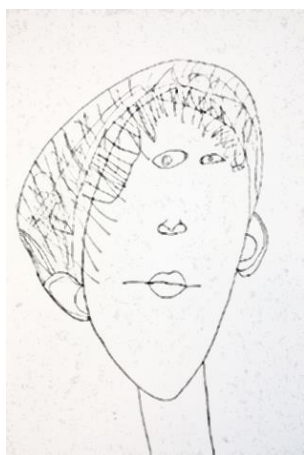
Koncepty: já – objekt; člověk – konkrétní osoba; tělo – tvář; obecné rysy – individuální rysy

Pomůcky: čtvrtka A2, tužka, zrcadlo

První úlohou, která tvořila úvod do tématu autoportrétu, byl autoportrét podle zrcadla, které jsem každému rozdala. Žáci tím měli získat pevný bod, na kterém budeme následně stavět výrazovou hru. Záměrem bylo, aby vnímali vzhled sebe jako objektu, kterým se budou zabývat a uvědomili si své fyzické tělo, prohlédli se a zkoumali svou tvář, která je jedinečná, má své typické znaky. Motivovala jsem je tím, že mají možnost se prozkoumat

detailně jako model, všimnout si svých zvláštností a přenést je do kresby tužkou. Že je to takový experiment. Vysvětlila jsem jim, že při kresbě mají postupovat jako při stavění skládačky – aby postupně umisťovali do tvaru tváře všechny komponenty, které tam patří a nezapomínali na charakteristické znaky každé části, např. úzký nos, tmavé obočí, špičatá brada apod. Při průběhu kresby jsem se snažila navést k detailnější analýze tváře, zobrazení všech složek, když žák některou vynechal (nejčastěji řasy, nebo obočí). Nešlo o dokonalé zachycení podoby, ale o uvědomění si sebe jako lidské bytosti, která má specifické znaky a vnější strukturu, která je objektivně pozorovatelná. A pro žáky to bylo poprvé, co si sami na sobě vyzkoušeli být si živým modelem a objektem zkoumání.

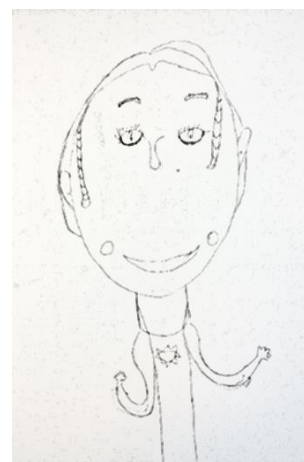
Kolem hotových autoportrétů jsme poté utvořili kruh pro vzájemné pozorování a dialog, ve kterém jsem se zaměřila na výzkum toho, zda si myslí, jestli se jim podařilo zachytit nějaký specifický rys jejich vzhledu, podle kterého by se poznali. Většina dětí jmenovala barvu a vzhled vlasů nebo tvar obličeje. Nebáli se komentovat i portréty druhých a vyměňovat si názory. Osobně mě ale překvapilo, že se jim podařilo zachytit jejich vlastní výraz tváře, který byl velmi živý. Celkově byly všechny autoportréty vypracovány detailně, oči, nos a ústa byla však ztvárněna typicky ikonickým stylem. Jen jediný sedmiletý chlapec se odchýlil – očím nezapomněl doplnit slzné vaky, snažil se o zachycení nosu z ánfasu a ústa zobrazil bez úsměvu, spíše v napjatém soustředění.



Obrázek 6



Obrázek 7



Obrázek 8

Naopak vynechal obočí, řasy a nedbal na přesný tvar hlavy, čímž dodal kresbě (Obrázek 6) zvláštní, expresivní náboj. Druhý typ zobrazení své tváře zastupuje jeho bratr, dvojče, se kterým seděl v lavici. Jeho kresba (Obrázek 7) má společné znaky s ostatními dívčími díly, což považuji za velmi zajímavé a zároveň tu vedle sebe vidíme koexistenci

výjimky i pravidla, které potvrzuje jisté genderové stereotypy¹¹⁴ – totiž že chlapci inklinují k analytičtějšímu, odvážnějšímu projevu, kdežto dívky spíše k popisnějšímu, harmonizujícímu a dekorativnímu, jak dokládá kresba (Obrázek 8) jedné z žákyň.

9.5. Ukázka prvních autoportrétů – středověké iluminace a atributy

Když si žáci vyzkoušeli zachytit sami sebe podle zrcadla, seznámili se při sebezpozorování s tím, co je na nich nejnapadnější. Navedla jsem je k tomu, aby si to vybavili a uvědomili, protože jsem chtěla, aby si uchovali vědomí sebe jako objektu, které je uloženo mezi stopami ostatních uchovaných vědomých obsahů¹¹⁵, se kterým budeme pracovat při výrazové hře. Termín „výrazová hra“ má označovat to, co mají společné výrazové tvůrčí aktivity dítěte s obdobnými kulturními projevy ve společnosti.¹¹⁶ V tomto případě to bylo uchopení společných znaků, které se projevovaly ve středověkém umění a práce s nimi ve vlastní tvorbě. Na obrazovce počítače jsem promítla ukázky středověkých autoportrétů a vyobrazení postav několika světců, abych tím demonstrovala způsob, jakým se ztvárňovali lidé středověku, totiž pomocí atributů, kdy vnější podobnost nebyla důležitá, lidská bytost byla zobrazena schematicky. Přesto jsou na některých autoportrétech vidět hlavní zevnější znaky, jako např. u Ruřila, kterého jsem žákům předložila na ukázce, jehož jméno bylo pravděpodobně odvozeno od jeho zrzavých vlasů, s jakými se zobrazil.¹¹⁷ Vysvětlila jsem, že atribut (z lat. *ad-tribuere*, přidělovat, připisovat, přisuzovat) je rozlišovací rys, podstatná vlastnost nějakého objektu, v případě ikonografie rozlišovací znak významné postavy či světce,¹¹⁸ ale samozřejmě jsem výklad musela zjednodušit. Prohlédli jsme si autoportréty svatého Hildeberta, kde jsem poukázala na lva a myš a ptala se žáků, co tato zvířata mohou představovat za vlastnost společnou s tvůrcem. Snažili se odhadnout význam atributů u evangelistů ze středověkých kodexů, jejichž význam jsem na konec debaty objasnila a poté jsem nasměrovala pozornost ke způsobu zobrazení. Lidé středověku nepoužívali při tvorbě autoportrétů zrcadlo, postavy nebyly zachyceny na základě detailního pozorování, šlo jen o nejvýraznější viditelné rysy, hlavně však o nejdůležitější vlastnost či čin, který

¹¹⁴ FULKOVÁ, Marie. *Diskurs umění a vzdělávání*. 1. Praha: H+H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7., str. 256.

¹¹⁵ READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967., str. 52.

¹¹⁶ SLAVÍKOVÁ V., SLAVÍK J., ELIÁŠOVÁ S. *Dívej se, tvoř a povídej!*. 2. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-7367-322-2., str. 175.

¹¹⁷ Srov. HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500239100., str. 25.

¹¹⁸ Wikipedie – Otevřená encyklopedie: *Atribut*. [cit. 2016-12-3]. Dostupné z : <https://cs.wikipedia.org/wiki/Atribut>

k postavě patřil a byl zastoupen atributem. Dále bylo důležité, aby žáci viděli silnou obrysovou kresbu a způsob kolorování, který měli porovnat s první kresbou podle zrcadla a rozlišit oba přístupy. Kresbu brkem či perem a kolorování štětcem znázorňuje množství iluminací, kdy jsou umělci zachyceni uprostřed činnosti a tyto ukázky jsem zařadila do promítání také, aby se žáci mohli vcítit do role středověkých tvůrců, jelikož na ně čekal stejný úkol – vytvořit svůj autoportrét bez zrcadla a s podobnými prostředky.

10. Výrazová hra s autoportrétem

10.1. Autoportrét s atributem zvířete

Koncepty: vnitřní vlastnosti – vnější vlastnosti; symbol – znak; linie – barva – tvar – kompozice – stylizace; fantazie – skutečnost; minulost – současnost

Pomůcky: čtvrtka A2, černá tuš, dřívko, akvarelové barvy, štětce

Základní myšlenkou artefietiky je opakování konceptů vždy v nové expresivní formě, které se obrací k tvůrci.¹¹⁹ Od zcela objektivního, popisného způsobu zhotovení prvního autoportrétu, se žáci posouvají do subjektivnější roviny, musí se obrátit sami k sobě s otázkou, jaká je jejich silná vlastnost, kterou mají na sobě rádi a která je charakterizuje. Schválně jsem však neuvedla, zda se má jednat o vlastnost vnitřní (jako např. silný jako býk) či vnější (např. husté vlasy jako hříva lva), zajímalo mě, co přijde každému osobně důležité a hlavně jsem tím nechtěla dávat omezení individuálnímu uvažování. Vlastnost měli za úkol najít i u nějakého zvířete, které se mělo stát jejich atributem. Nechala jsem žákům volnost ve způsobu zobrazení – mohli zobrazit celou postavu, nebo jen část, v obrazové ukázce byly obě varianty. Stejně tak jsem nechala na nich, zda budou něčím vyplňovat okolí portrétu, nebo tam nechají jen zvíře. Záměrem bylo nechat obrazové ukázky volně působit. Při tvorbě autoportrétů jsem ještě upozornila, že sice tvoří bez pomoci zrcadla, nejde primárně o zachycení podoby, ale je možné využít předešlé zkušenosti z pozorování se, aby bylo

¹¹⁹ ROESELLOVÁ, Věra. *Didaktika výtvarné výchovy nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-058-7., str. 166.

jasné, že se jedná o ně a ne cizí osobu. Z výsledných děl bylo vidět, že žáci pracovali s odrazy objektu, kterým se před zrcadlem stali, a tyto objekty byly schopny oživení a jakoby nového prožití.¹²⁰ Samozřejmě však došlo k zjednodušení, které jsem u středověkého způsobu zobrazení vyzdvihla, takže se žáci nezabývali anatomickými detaily a vynechali řasy, obočí, víčka apod., hlavní rysy však zachovali.

Během tvorby jsem opět procházela neustále mezi žáky, vedla dialogy s jednotlivci i celou skupinou, takže se při tvorbě všichni



Obrázek 10

navzájem mohli ovlivňovat. Nebylo tedy překvapivé, že se mezi deseti zvířaty vyskytly tři sovy reprezentující moudrost. Každá žákyně však pojala své autoportréty originálně. Objevily se i dvakrát kočky jako atribut obratnosti a pohyblivosti, gepard jako atribut rychlosti, papoušek jako upovídánost, kterou žákyně vnímala pozitivně, jen v sedmi letech ještě nedokázala vyjádřit pojmem

komunikativnost. Jedna žákyně se pyšnila hustou hřívou vlnitých vlasů, takže si vybrala lva, kterému nakreslila hřívu stejným způsobem jako své vlasy. Při reflexi, kdy jsem s žáky hovořila o významu atributů, mě zaskočili svým vtipným, svérázným pojetím jediní dva chlapci ve třídě. Zatímco dívky zvolily vlastnosti, kterými se mohou pyšnit, jeden z chlapců konstatoval, že si zvolil psa



Obrázek 9



Obrázek 11

(Obrázek 9), protože jí taky rád maso a druhý zase gorily (Obrázek 10), protože leze rád po stromech. Chlapci se odlišovali i výtvarným provedením. Malbu řešili co nejúsporněji, postavu do půl těla, ruce schované, jednoduché pozadí, jen modré nebe a zelená tráva s malými zvířecími atributy. Dívky řešily formu velmi pečlivě, do prostoru komponovaly spoustu prvků, řešily okolí, hledaly nápaditá řešení, jedna z dívek dokonce zobrazila celou figuru i z profilu (Obrázek 11).

¹²⁰ READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967. str. 52.

10.2. Jak bych se cítil v roli zlé, negativní postavy

Koncepty: dobro – zlo; forma díla – významy díla; já – ty (vztahy mezi mnou a druhými); skutečnost – fantazie; já – já (sebepojetí)

Pomůcky: čtvrtka A2, hnědé a okrové pastelky, temperové barvy, štětce

Žáci si tedy uchovali vědomí sebe jako jedinečného objektu, který je charakterizován vnějšími znaky i subjektivními vlastnostmi, které nejsou součástí vzhledu, ale vnitřního světa. Prožili se v reálné přítomnosti a podívali se i pohledem středověkého člověka. Nyní jsem jim nabídla pohled z jiné role a měli se stát někým jiným. Ve středověku byl obdivován světec či hrdina skvělých vlastností, se kterými byl prostřednictvím atributů zobrazen. Ani lidské slabosti nemohly člověka zastavit na cestě za ideálem. Co když ale svět není přesně takto rozdělen? Nemůžeme přece přesně rozsoudit, kdo je dobrý a kdo špatný. Lidé často své vlastnosti předstírají a hrají, mění své role. Ukázala jsem jim několik barokních děl, která jsou plná příběhů, mýtů a převleků, a vysvětlila jsem, že postavy na obrazech jsou namalovány podle živých lidí, kteří museli často hrát zlé, temné postavy. Nebo že v některých autoportrétech se umělec snažil zobrazit negativní emoce, protože byl i sám nespokojený, plný zloby, často nešťastný z neúspěchu, protože už nebyl řemeslníkem v pohodlí dílny. S žáky jsem rozvinula dialog, jestli se někdy také zúčastnili karnevalu v roli někoho zlého a zda se někdy nenacházeli také v situaci, kdy by nejraději nasadili strašidelnou masku, aby tím demonstrovali svůj stav a zároveň odstrašili ostatní. Představa, že se mohou vcítit do role „záporáka“ je nadchla a dala jsem jim na výběr, aby si vybrali nějakou postavu z pohádkového či jiného příběhu, kde se vyskytuje taková temná bytost a vžili se do ní. Žáci musí vstoupit do role hrdiny nebo zla, aby se dotkli jádra námětu.¹²¹

Jak si postavu upraví, vylepší a ztvární, jsem nechala na jejich fantazii. Techniku jsem navázala na kontext doby baroka a zvolila jsem malbu temperou na kresbu hnědými pastelkami, ukázala jsem jim totiž na obrazové dokumentaci způsoby podmalby, kterou barokní mistři připravovali hnědými tóny. Šlo mi jen o princip, aby pochopili propracovanost a temnost obrazů. S žáky jsme se v průběhu tvorby dohodli, že pozadí nechají na konec a použijí zbytky barev na paletě, do kterých přidají černou, aby vytvořili

¹²¹ ROSELOVÁ, Věra. *Didaktika výtvarné výchovy nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-058-7., str. 166.

temné pozadí. Při tvorbě byli žáci strženi příběhy těchto postav tak, že si o nich neustále vyprávěli. Při reflektivním dialogu uvažovali, co všechno by jako daná postava měli za záporné vlastnosti, jak by se k nim okolí stavělo a jestli by se chtěli takovou postavou stát. Většinou se jim představa, že by byli doopravdy v těle příšer a hrůzostrašných bytostí, nezamlouvala. Jedna dívka však překvapila svou odpovědí, že by někdy nebylo špatné být upírkou a někoho „vysát“, kdyby ji štvál a i jeden z chlapců s nadšením prohlásil, že by chtěl být zombie, protože by byl nesmrtelný. Rozvedla jsem tedy diskusi, zda někdy máme právo být naštvaní a zlí, zda se v nás také neskrývá nějaký takový „stín“, který se v nás někdy projevuje. Žáci došli



Obrázek 12

k tomu, že také někdy zlobí, že mají část vlastností, na které pyšní nejsou. Zároveň je někdy zloba přirozená a pochopitelná, místo projevu v chování je však lepší ji prožít v obraze a dát jí průchod ve světě fantazie. Také jsem zjišťovala, zda by chlapci stálo za to být odporným zombie, kterého by se všichni báli za cenu nesmrtelnosti, na což odpověděl



Obrázek 13

kladně, ostatní děti mu oponovaly, že by jim to za to nestálo. Těžko říct, zda to myslel vážně, nebo by rád unikl do světa fikce. Jen se zdálo, že je v roli spokojený, poprvé se na jeho autoportrétu objevil úsměv. Hrůzostrašným vzhledem se tentokrát chlapci a dívky nelišili, možná však malba čarodějnice kombinované s robotem od jedné žákyně (Obrázek 12) vyvolává větší děs než chlapcův zombie (Obrázek 13).

Po vizuální stránce se výtvary přibližovaly spíše expresionismu, což bylo pochopitelné, když jsem se zamýšlela nad zadáním. To znělo: zobrazit se v roli zlé, negativní postavy a žáci se přesunuli jako subjekt do objektu záporné bytosti, zakoušeli i pocítit emoce, které by v ní měli. Vyjadřovali tím něco z vnitřního světa, který poté objevili ukrytý hluboko v nich, ve „stínu“, jenž byl nakonec přijat, stejně jako u mě při malbě autoportrétů *Jing a jang*. Žáci došli k expresi, ve které klíčovými aspekty jsou v tomto pojetí jednak

pohyb z nitra navenek, jednak akcent na emocionální, citovou povahu niterných obsahů.¹²² A zároveň byl využit princip exprese jakožto „vyjádření něčeho v něčem“.¹²³

10.3. Diskuse - jak vypadá umělec a jaká je jeho role

Záměrem předešlé úlohy bylo pochopení principu zobrazení člověka a vnímání jej jako osoby mnoha tváří, která na scéně dějin prožívá drama, které v expresionismu vrcholí, kdy hlubinná psychologie odhalí mnoho vrstev a podob lidské osobnosti i s jejími odvrácenými stranami. Takže jsem toho nakonec mohla využít a lépe vyložit autoportréty v průřezu jejich vývoje a poukázat na společné tendence. Než jsem se však s žáky pustila do prohlížení, diskutovali jsme o tom, jak vlastně vypadá umělec a zda nějakého někdy viděli. Jak jsem předpokládala, v žácích byla uložena stereotypní představa pána s čepičkou na hlavě. Prý ho tak viděli někteří v televizi. Dokonce si žákyně vzpomněla i na to, co umělec kreslil – krtečka! Takže alespoň šlo o podloženou představu a ne jen o vžitý mýtus. Jiného umělce nikdo jiný neviděl. Zkusila jsem, zda si vzpomenu na středověké autoportréty a ty pak porovnávaly s touto představou. Zarazilo je, jak moc se vlastně liší a diskutovali jsme proč. Potom jsem jim promítla několik autoportrétů z dějin umění – Dürera, Caravaggia, Rembrandta, Goya aj. až k Cindy Sherman a u žádného jsem jim neprozradila, o koho se jedná, chtěla jsem, aby zkusili odhadnout, kým osoby jsou a jestli si myslí, že jsou to umělci. U těch autoportrétů, kde jsou umělci zobrazeni při tvorbě a drží štětec nebo paletu, to bylo zřejmé, ale jakmile tyto atributy zmizely, žáci váhali a začali vymýšlet různé varianty, vůbec už neuvažovali, že by to mohli být umělci. Typovali prodavače zeleniny, cukrovinek, kuchaře, učitele, pekaře... Děti si nejprve všímají prvků, které znají z běžné životní zkušenosti. To je první předpoklad k tomu, aby všechny další rozhovory měly pro děti živý smysl.¹²⁴ Poté jsem jim prozradila, že ve všech případech se jedná o umělce a vše jsou autoportréty. Jen každý chtěl vyjádřit něco jiného, viděl se jinak a promítl do zobrazení sebe jako umělce. A to bylo další téma k diskusi: co asi chtěli umělci o sobě vyjádřit, nebo co vůbec bylo cílem dílem sdělit, učinit? Proč to tak ztvárnili? Vypadá to, že se namaloval umělec jako vážená osoba, nebo zoufalec? O tom všem jsme diskutovali

¹²² SLAVÍK, J., CHRZ, V., ŠTECH, S. A KOL. *Tvorba jako způsob poznávání*. 1. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2335-1., str. 224.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ SLAVÍKOVÁ V., SLAVÍK J., ELIÁŠOVÁ S. *Dívej se, tvoř a povídej!*. 2. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-7367-322-2., str. 151.

a otevřeli jsme i otázku, zda viděli i nějakou umělkyni a proč se umělkyň dnes objevuje více než dříve. Probrali jsme otázku, jak se měnila role umělců a jaká je jejich role dnes na základě toho, co vypovídají jejich díla. Odpovědí byla řada: malují pohádky pro děti, dělají radost svými obrazy, dělají si z lidí legraci, překvapují, upozorňují na sebe, šokují, straší a také nás nutí přemýšlet... Takže dokázali byste umělce dnes popsat? Jednoznačně ne. Může vypadat jakkoli. A jak žáci zjistili, často vypadá úplně „obyčejně“, zrovna jako pekař, za kterého pokládali Vincenta Van Gogha nebo jako učitel, kterého jim připomínal Egon Schiele.

10.4. V roli umělce dnes

Koncepty: umělec – tvůrce – provokatér – šašek – rebel; já – tvůrce; hranice umění – význam umění; subjektivní pojetí – objektivní pojetí; kulturní kontext – historický kontext; konvence – tradice

Pomůcky: čtvrtka A2, olejové pastely

Poslední učební úloha zněla: já v roli umělce dneška. Úkolem bylo představit si sebe také jako umělce, který má dnes tolik podob a zapřemýšlet, co by sami jako umělci dnes chtěli lidem předat, jak by se vyjádřili, jací by jako umělci chtěli být. K inspiraci jsem jim nechala ještě delší čas na prohlédnutí obrazové ukázky a znovu poukázala na rozdílné prostředky vyjádření sdělení o umělci a jeho roli. Kompozici, barevnost, styl si měli zvolit sami, jelikož jsem měla poslední úkol a zbývalo 35 minut, zvolila jsem jim nenáročnou techniku, která je neomezovala potřebou delšího časového intervalu – olejové pastely. Na závěr zbylo dostatek času na reflektivní dialog.

Při zobrazení sebe v roli umělce měli žáci možnost ukázat, co je pro ně na umělci důležité, zajímavé, která z koncepcí pojetí jim přijde nosná. Při diskusi jsme nedošli ke „správné“ odpovědi, všechny výpovědi byly součástí skutečnosti a je na nich, kterou zdůrazní. Dodala jsem odvahy, ať se nebojí přijetí nových, šokujících podob, neboť v dnešní době jsme přece obklopeni vším možným i nemožným působícím z televize, reklam, časopisů atd., takže umělci na to musí reagovat. Nezdobí už jen kostely, paláce, galerie, kam většina lidí dnes stejně nechodí, ale musí vyjít i ven. Tvořit se svým vlastním tělem, jak viděli na fotografiích Cindy Sherman. Ani obrazy nejsou jen pro ozdobu, ale sdělují něco

hlubšího, jak si všimli nakonec u portrétu Van Gogha, který vyjadřoval podle žáků smutek, a popsali, že vypadá „nemocně“.

Většina zkušeností z diskuse a pozorování se promítla do výsledných děl, což svědčilo o vnímavosti k promítaným obrazům. Když tedy děti pozorují obrazy umělců a zkoušejí podle nich tvořit vlastní díla, zjemňují tím své poznávací sítě pro „výlov skutečnosti“.¹²⁵ Sice několik dívek zůstalo věrných představě umělce jako tvůrce estetických děl, kterými chtějí „dělat radost“, ale v reflektivním dialogu připustily, že ostatní podoby umělců jsou taky zajímavé, ale ony by jimi být nechtěly. Jedna z nich se dokonce inspirovala Goyovým autoportrétem u okna a přejala jeho kompozici (Obrázek 14). Naopak jiná žákyně se zobrazila jako umělec na okraji společnosti, buřič, který se izoluje od společnosti a je postrachem okolí (Obrázek 15). Líbila se jí představa, že by měla klid a nemusela by dbát na pravidla, dodržovat hygienu atd. Zkrátka si chtěla vyzkoušet, jaké by to mělo dopady, kdyby byla vlastně



Obrázek 14



Obrázek 15

jakýmsi bezdomovcem.

Dokonce si změnila

identitu a zvolila jinou barvu očí a vlasů a vytvořila neoriginálnější pohled na umělce, který byl v jejím pojetí performerem, který experimentem zkouší alternativní přístup k životu. Dvě další dívky se nechaly ovlivnit Cindy Sherman a chtěly být „cukrovou paní“, chodily by po ulici a rozdávaly bonbóny a lidi by si z nich mohli brát sladkosti. Další žákyně by místo obrazů chtěla tvořit knihy pro děti, spíš ale psát než ilustrovat a zobrazila se jako spisovatelka. Kreativně řešená díla vytvořili také chlapci. Jeden zkomboval představu umělce v kostýmu klauna, který si z lidí dělá legraci s barokním dramatem a na hlavu si umístil jakýsi věnec z klacků, jaký viděl u Caravaggia na portrétu

¹²⁵ SLAVÍKOVÁ V., SLAVÍK J., ELIÁŠOVÁ S. *Dívej se, tvoř a povídej!*. 2. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-7367-322-2., str. 152.

Bakcha. Jeho bratr se zobrazil v roli kouzelníka, který tahá z klobouku králíka, protože ho zaujala představa, že je umělec čarodějem, který předvádí něco neobyčejného a kouzelného.

Objevili se zde vedle sebe inovativní i konvenční způsoby myšlení a zobrazení umělce, o jehož konceptu mohli diskutovat a rozšiřovat si obzory při srovnávání svých prekonceptů a naučených vzorců. Bylo vidět, že si navzájem váží svých názorů, neposmívali se, pozorně naslouchali, divili se, obohacovali se. A úkolem učitelů v artefietice je efektivně zacházet s inovativními i tradičními rysy činnosti tak, aby společně přispívaly k žákovskému učení a poznávání, a to jak ve smyslu kulturní a sociální obeznámenosti, tak s ohledem na osobní růst žáků a jejich svébytný pohled na svět.¹²⁶

11. Reflexe pedagogické praxe

11.1. Návaznost na RVP

V praxi s žáky na ZUŠ jsem sledovala v návaznosti na RVP pro základní umělecké vzdělávání¹²⁷ očekávané výstupy, ke kterým jsou žáci vedeni, a to k:

- rozvíjení výtvarných dispozic žáků – vnímání, myšlení, vyjadřování, představivost, estetické cítění a tvořivost
- učení se pojmenovávat a porovnávat výtvarné znaky a prvky výtvarného jazyka, s nimi i svoje pocity, postřehy a myšlenky
- navazování a prohlubování výtvarných vztahů, reflektování názorů druhých, respektování odlišných výtvarných projevů
- porozumění výtvarnému jazyku, včetně jeho aplikací ve výtvarném umění, pomáhání nalézat celoživotní vztah k výtvarné kultuře
- vnímání důležitosti vlastní tvorby jako součást osobního naplnění
- seznámení s historií a vývojem výtvarného umění, uměleckou tvorbou v jednotlivých etapách a s využitím výtvarného jazyka v umělecké i mimoumělecké oblasti

¹²⁶ SLAVÍKOVÁ V., SLAVÍK J., ELIÁŠOVÁ S. *Dívej se, tvoř a povídej!*. 2. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-7367-322-2., str. 176.

¹²⁷ VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ V PRAZE. *Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání*. 1. Praha, 2010. ISBN 978-80-87000-37-3., str. 37-38.

- k vnímání smyslových podnětů a vědomému je převádění do vizuální formy prostřednictvím výtvarného jazyka, k inspiraci fantazií nebo realitou, komponování tvarových, barevných a prostorových vztahů

11.2. Hodnocení a přínos činnosti

Pro učitele v uměleckých oborech, a v artefietice obzvlášť, je důležité vědět, že za podobu hodnocení lze pokládat i takové vyjádření k žakovu výkonu, které neobsahuje žádné příznačné prvky hodnotících výroků.¹²⁸ Při činnosti jsem proto poukazovala na důležité momenty tvorby, kterých si žáci měli všimnout. O jejich vlastních výtvorech jsem hovořila, aniž bych hodnotila zápornými či kladnými přívlastky, spíše jsem poukazovala na zajímavé a originální řešení a prvky a u každého některý ocenila. Záměrem bylo žáky navést k tomu, co je důležité se naučit, jak využívat určité postupy, pojmenovávat jednotlivé prvky, porovnávat s ostatními v reflektivním dialogu. Nehodnotící zpětná vazba je přínosná také pro průběh tvůrčích činností, které mají mít co nejvyšší míru autenticity, spontaneity a originality.¹²⁹ A hlavně je tento přístup motivující, každý žák získal pocit, že je jedinečným tvůrcem, který nemá podat určitý výkon, ale účelem je samotná tvorba. Při porovnávání potom mohli získávat impulsy, inspiraci a vnášet je do další tvorby. Sami se zamýšleli, co by mohli zlepšit, změnit. Hodnocení má být tudíž cestou k tomu, jak vnímat kulturu a jak o ní přemýšlet v souvislostech vlastního jednání.¹³⁰ A zároveň cestou k vnímání a respektu pohledu druhých.

Myslím, že to vše bylo důležitým přínosem nejen pro žáky, ale i pro jejich rodiče, se kterými žáci mnohdy ještě pokračovali v reflektivním dialogu. A tak by to mělo být. Výtvarná výchova má velký potenciál zasahovat vnitřní a vnější světy dětí a spojovat ho i se světy dospělých, které často mluvený jazyk nedokáže spojit. Zde můžeme dát šanci výtvarnému jazyku a kultuře, kterým se učíme porozumět. Neboť v dnešním světě je potřeba kulturní a vizuální gramotnosti. Bez nich máme malé šance na pochopení svého místa a sama sebe v komplexitě multikulturní společnosti, místa důstojnosti a odpovědnosti.¹³¹

¹²⁸ SLAVÍKOVÁ V., SLAVÍK J., ELIÁŠOVÁ S. *Dívej se, tvoř a povídej!*. 2. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-7367-322-2., str. 182.

¹²⁹ Tamtéž., str. 183.

¹³⁰ Tamtéž., str. 184.

¹³¹ FULKOVÁ, Marie. *Diskurs umění a vzdělávání*. 1. Praha: H+H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7., str. 302.

Závěr

V rámci bakalářské práce jsem se snažila zachytit podstatné tendence, které ovlivnily a ovlivňují umělce a jejich postavení ve společnosti. Úzce to souvisí samozřejmě s vnímáním samotného umění a dobovými a kulturními kontexty. Stálo by za rozpracování porovnat pozici s uměním a umělci v neevropském prostředí, což by ovšem bylo nad rozsah a možnosti bakalářské práce. Už samotné zpracování těchto kontextů v evropském prostředí je rozsáhlejší než se mohlo vejít do mé práce. S ohledem na vyvážení teoretické, praktické a didaktické části jsem šla do hloubky tedy jen tam, kde osobnost umělce byla klíčová pro můj vlastní vývoj a chápání dějin umění a jistě by si prostor zasloužily i jiné osobnosti. Snad se mi ale podařilo zachytit to podstatné a navázat na další dvě části.

V praktické části jsem taktéž vybírala jen ta díla, která považuji za zásadní ve svém vývoji. Uvědomuji si, kolik možností, technických i formálních, ještě zůstalo nevyužito. Mohu to tedy využít jako impulsy pro další tvorbu a hledání osobitého výrazu, který zatím zůstává nejistý a hledající. Vyrovnala jsem se s obsahem autoportrétu, kde jsem uchopila sebe jako člověka a člověka jako teologický koncept. Zbývá uchopit ještě formu. Nezasťírám v tomto směru svou inklinaci ke klasickým formám, které se učím neustále překonávat. Proto jsem se vzdala v posledním díle klasických postupů malby a fotografie a přistoupila vlastně k určité formě body artu, když jsem obtiskla svou pomazanou tvář do bílé roušky. Paradoxně jsem se tím dostala na počátek. K prvním autoportrétům, mezi kterými byl podle legend Kristus na roušce Veroničině. A tak to většinou bývá – když si myslíme, že jsme na konci, ocitneme se opět na začátku. To je nakonec dobrou prevencí pýchy a uzavření se před novými vlivy.

Podobně bych mohla dále rozpracovat využití autoportrétu v pedagogické praxi a vnést do úkolu inovativní řešení za pomoci jiných technik i technologií. Úkoly jsem však musela na místě přizpůsobit zázemí školy i věku dětí, aby úkoly zvládly technicky i časově. Budiž mi to výzvou pro příště. V každém případě jsem za možnost realizace výtvarné činnosti s žáky vděčná. Byla to obohacující zkušenost, která mi pomohla stejně jako má vlastní tvorba uvědomit si, čemu se chci v životě věnovat, co by mě naplňovalo a bylo přínosem pro druhé. A pedagogická činnost v kombinaci s uměleckou tvorbou by byly ideálním posláním. Jen je toho ještě hodně, čemu je třeba se naučit. Cesta je sice dlouhá, zároveň však cesta je i cílem. A pedagog musí být na cestě stále, pokud je ten, který má vést.



Obrázek č. 1: Rokokový autoportrét



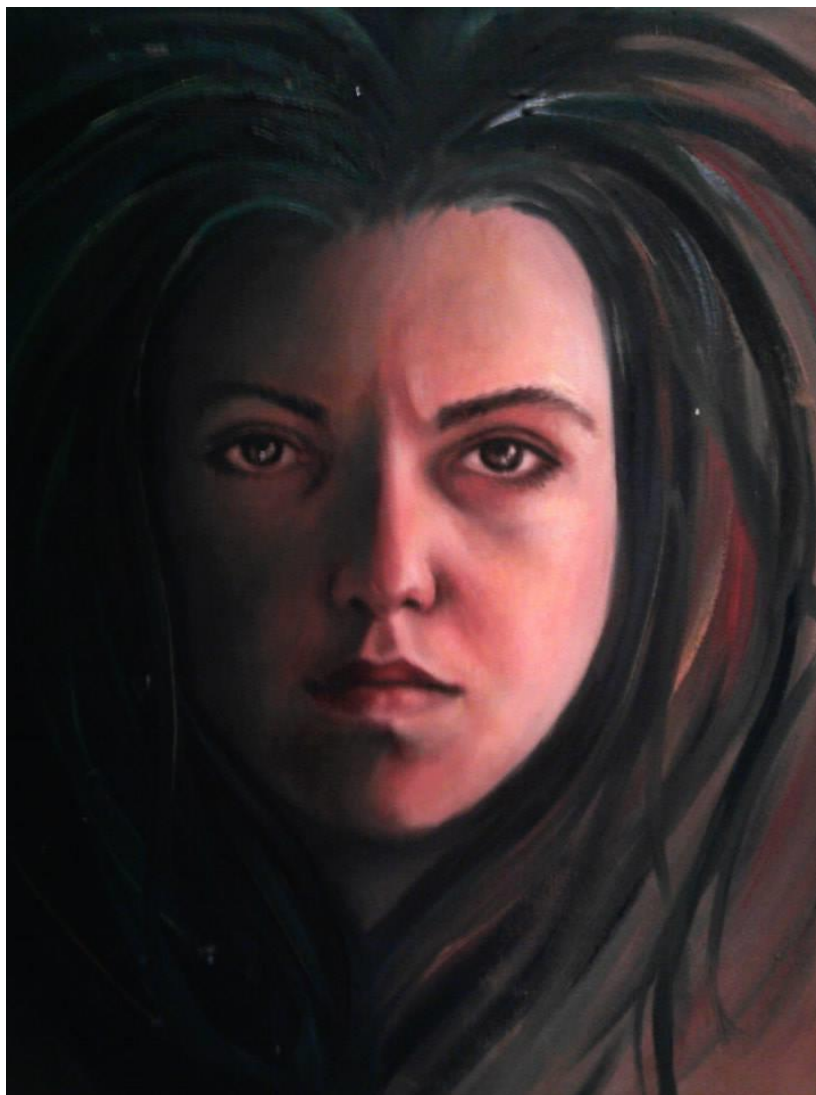
Obrázek č. 2: Marie



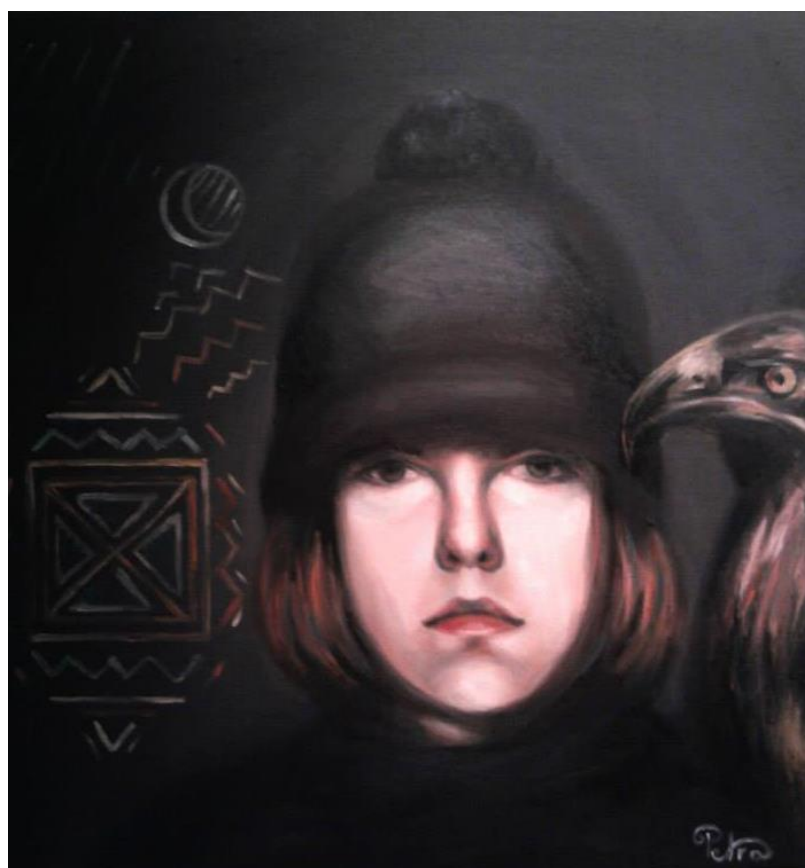
Obrázek č. 3: Mozart



Obrázek č. 4: Světlo



Obrázek č. 5: Medúza



Obrázek č. 6 – 7: Jing a Jang



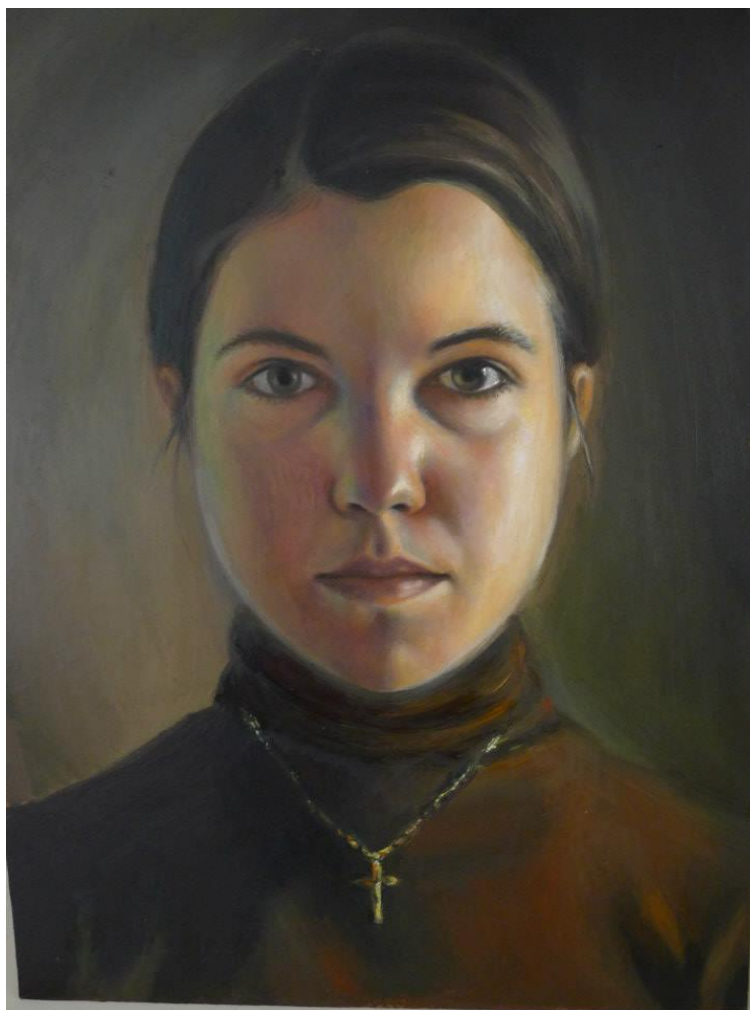
Obrázek č. 8: U stojanu



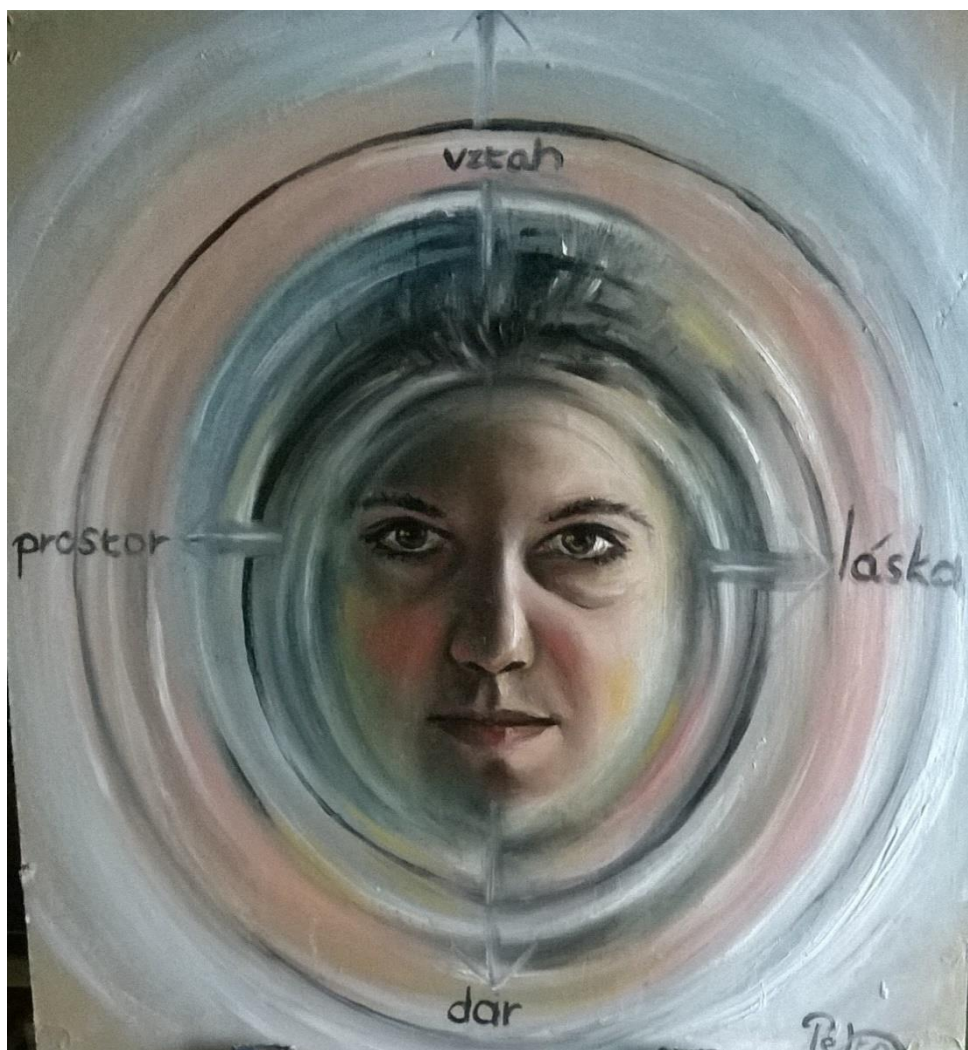
Obrázek č. 9: Konec dětství



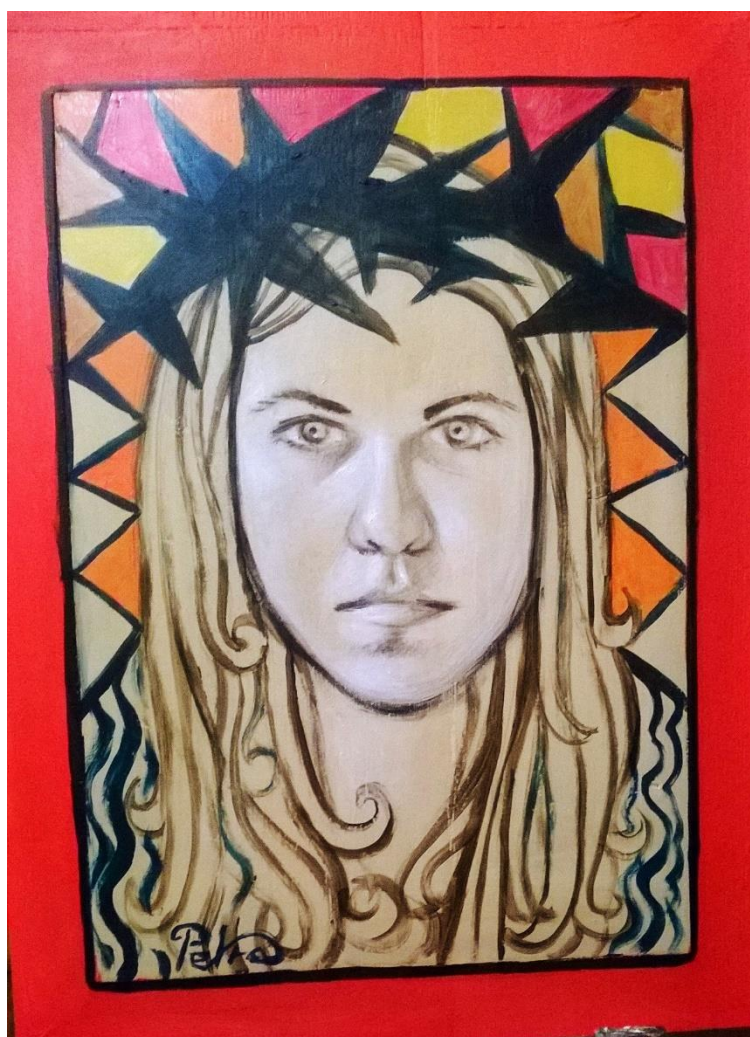
Obrázek č. 10: Svatá Perpetua



Obrázek č. 11: Kontemplativní autoportrét



Obrázek č. 12: Člověk jako teologický koncept



Obrázek č. 13: Umělec v postmoderně



Obrázek č. 14-17: Coexist



Obrázek č. 18-20: Ježíš



Obrázek č. 21-22: Veraikon

Literární zdroje

- BELL, Julian. *500 Self-Portraits*. 1. Phaidon Press Ltd, 2004. [autorský překlad]. ISBN 0714843849.
- BLÁHA, SLAVÍK. *Průvodce výtvarným uměním V*. Praha: Práce, 1997. ISBN 80-208-0432-3.
- BUBER, Martin. *Já a Ty*. 3. Praha: Kalich, 2005. ISBN 80-7017-020-4.
- FROMM, Erich. *Psychoanalýza a náboženství*. 1. Praha: Aurora, 2003. ISBN 80-7299-066-7.
- FULKOVÁ, Marie. *Diskurs umění a vzdělávání*. 1. Praha: H+H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7.
- HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. 1. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-571-4.
- HAL FOSTER, ROSALIND KRAUSSOVÁ, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN H. D. BUCHLOH. *Umění po roce 1900*. 2007. ISBN 9788072099528.
- HALÍK, Tomáš. *Chci, abys byl*. 1. Praha: Lidové noviny, 2012. ISBN 978-80-7422-177-4.
- HALL, James. *Self - Portraiture*. 1. London: Thames & Hudson, 2014. [autorský překlad]. ISBN 9780500239100.
- CHÂTELET; GROSLIER. *Histoire de l'art*. 1. Ottovo nakladatelství, 2004. ISBN 80-7181-936-0.
- JACOBI, Jolande. *Psychologie C. G. Junga*. 1. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0353-7.
- KASPER, Walter. *Uvedení do víry*. 2. Svitavy: Trinitas, 2004. ISBN 80-86036-69-3.
- KOČÍ, Martin. *Teologie v postmoderní situaci, Universum – 1/2014, ročník XXIV*.
- MERTON, Thomas. *Žádný člověk není ostrov*. 2. Praha: Krystal OP, 1995. ISBN 80-85929-04-X.
- METZGER, R. – WALTHER, I. F. *Van Gogh*. Taschen, Slovart, 2003. ISBN 9783836557153.
- MONTAIGNE, Michael de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995. ISBN 80-8061-274-9.
- MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. Praha: J. Vacl, 2010. ISBN 978-80-904149-1-4.
- PETEROVÁ, Ruth. *5krát odcizení v umění*, Artikl 2/2016.
- READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967.
- ROESELOVÁ, Věra. *Didaktika výtvarné výchovy nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-058-7.
- ROHDE, Peter P. *Kierkegaard*. 1. Olomouc: Votobia, 1995. ISBN 80-85885-29-8.

SLAVÍK, J., CHRZ, V., ŠTECH, S. A KOL. *Tvorba jako způsob poznávání*. 1. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2335-1.

SLAVÍKOVÁ V., SLAVÍK J., ELIÁŠOVÁ S. *Dívej se, tvoř a povídej!*. 2. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-7367-322-2.

STEVENS, Anthony. *Jung*. 1. Praha: Argo, 1996. ISBN 80-7203-021-3.

STRATIL, Václav. *I'm History*. Praha: tranzit.cz, 2005. ISBN 80-903452-3.

UBALDO, Nicola. *Obrazové dějiny filozofie*. 1. Praha: Universum, 2011. ISBN 978-80-242-3206-5.

VAAJA, Tero, Wittgenstein's „Inner and Outer“: Overcoming Epistemic Asymetry. [autorský překlad].

VANĚK, Jiří. *Dějiny umění ve výtvarné kultuře západní tradice. 1. díl – Od pravěku do 18. století*. 1. Praha: Arsci, 2015. ISBN 978-80-7420-044-1.

VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ V PRAZE. *Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání*. 1. Praha, 2010. ISBN 978-80-87000-37-3.

WEST, Schearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford History of Art, 2004. [autorský překlad]. ISBN 9780192842589.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *O jistotě*. 1. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1905-9.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Rozličné poznámky*. 1. Praha: Mladá fronta, 1993. ISBN 80-204-0360-4.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 1. Praha: Oikoymenh, 2007. ISBN 978-80-7298-284-4.

Seznam obrazových příloh

- 1] *Autorská práce*: Rokokový autoportrét, olej na plátně, 2011
- 2] *Autorská práce*: Marie, olej na plátně, 2011
- 3] *Autorská práce*: Mozart, olej na plátně, 2012
- 4] *Autorská práce*: Světlo, akryl na plátně, 2013
- 5] *Autorská práce*: Medúza, olej na plátně, 2013
- 6-7] *Autorská práce*: Jing a jang, olej na plátně, 2013
- 8] *Autorská práce*: U stojanu, akryl na plátně, 2013
- 9] *Autorská práce*: Konec dětství, olej na sololitu, 2013
- 10] *Autorská práce*: Svatá Perpetua, olej na dřevěné desce, 2014
- 11] *Autorská práce*: Kontemplativní autoportrét, olej na sololitu, 2015
- 12] *Autorská práce*: Člověk jako teologický koncept, olej na sololitu, 2015 - 2016
- 13] *Autorská práce*: Umělec v posmoderně, olej na dřevěné desce, 2016
- 14-17] *Autorská práce*: Coexist, černobílé fotografie, 2016
- 18-20] *Autorská práce*: Ježíš, černobílé fotografie, upravené, 2016
- 21-22] *Autorská práce*: Veraikon, otisk na bavlněnou látku, 2016

Obrazové zdroje

Obrázek 1: Hildebert a Everwin, iluminovaný rukopis z roku 1150. Dostupné z:

<https://cz.pinterest.com/pin/175288610470917446/>

Obrázek 2: Albrecht Dürer – Autoportrét v kožichu z roku 1500, olej na dřevěné desce, 67 x 49, Alte

Pinakothek, Mnichov. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=363

Obrázek 3: Caravaggio – David s hlavou Goliase z roku 1609 - 1610, olej na platne, 125 x 101, Galleria

Borghese, Rim. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/David_with_the_Head_of_Goliath

Obrázek 4: Francisco Goya – Autoportrét v dílně z roku 1790 – 1795, olej na platne, 42 x 28, Museo de la Real Academia de San Fernando, Madrid. Dostupné z:

http://www.wga.hu/html_m/g/goya/3/301goya.html

Obrázek 5: Marcel Duchamp – Ty mě z roku 1918, olej na plátně, 69.8 X 303, Yale University Art

Collection, New Haven. Dostupné z: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/50128>

Obrázek 6-8: Žákovské práce – Autoportrét, tuška na čtvrtce, 2016

Obrázek 9: Žákovská práce – Autoportrét s atributem psa, akvarel a tuš na čtvrtce, 2016

Obrázek 10: Žákovská práce – Autoportrét s atributem gorily, akvarel a tuš na čtvrtce, 2016

Obrázek 11: Žákovská práce – Autoportrét s atributem papouška, akvarel a tuš na čtvrtce, 2016

Obrázek 12: Žákovská práce – Autoportrét v roli čarodějnice, pastelka a tempera na čtvrtce, 2016

Obrázek 13: Žákovská práce – Autoportrét v roli zombie, pastelka a tempera na čtvrtce, 2016

Obrázek 14-15: Žákovská práce – Autoportrét v roli umělkyně, olejový pastel na čtvrtce, 2016

Internetové zdroje

Novinky.cz: *Peter Kováč: Románská renesance položila základy moderní Evropy*. [online]. [cit. 2016-19-03]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/357423-romanska-renesance-polozila-zaklady-moderni-evrope.html>

Artmuseum: *Artemisia Gentileschi*. [online]. [cit. 2016-21-03]. [autorský překlad]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=426

Prometheus Unbound: *Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (16 April 1755 – 30 March 1842): Three Self Portraits*. [online]. [cit. 2016-22-03]. [autorský překlad]. Dostupné z: <https://santitafarella.wordpress.com/2010/03/11/elisabeth-louise-vigee-le-brun-16-april-1755-30-march-1842-three-self-portraits/>

Revolver Revue: *Jindřich Chalupecký: Umění a transcendence (přednáška)*. [online]. [cit. 2016-20-03]. Dostupné z: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>

MoMa: *Exhibition: Cindy Sherman*. [online]. [cit. 2016-20-3]. [autorský překlad]. Dostupné z: <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1154?locale=en>

Youtube: *Tomáš Halík: Is God the answer or rather the question?. Templeton Prize 2014*. [online]. [cit. 2016-20-02]. [autorský překlad]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=C8DYJ6NTfe4>

Cinepur: *Petra Hanáková: Imaginární, symbolické, reálné*. [online]. [cit. 2016-20-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=934>

Christnet: *Beat Rink: Mozart: génius, enfant terrible, zednář, křesťan?* [online]. [cit. 2016-10-3]. Dostupné z: http://www.christnet.cz/clanky/3452/mozart_genius_enfant_terrible_zednar_krestan.url

Artmuseum: *Christian Schad*. [online]. [cit. 2016-19-03]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=366

Wikipedie – Otevřená encyklopedie: *Atribut*. [online]. [cit. 2016-12-3]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Atribut>

Prohlášení

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta
M.D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce před její obhajobou

Závěrečná práce:

Druh práce	Bakalářská práce
Název práce	Autoportrét a sebereflexe. Autoportrét jako artefietický prostředek v pedagogické praxi
Autor práce	Petra Šuková

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Jsem si vědom/a, že pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny dané práce lze pouze na své náklady a že úhrada nákladů za kopírování, resp. tisk jedné strany formátu A4 černobíle byla stanovena na 5 Kč.

V Praze dne

Jméno a příjmení žadatele	Petra Šuková
Adresa trvalého bydliště	Vlkava, Nová 101, 294 43

podpis žadatele

Evidenční list

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta M.D. Rettigové 4,
116 39 Praha 1

Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce Evidenční list

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				